Teoría general de lo fantástico

Del fantástico clásico al posmoderno

Omar Nieto

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

Teoría general de lo fantástico

Del fantástico clásico al posmoderno

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Difusión Cultural y Extensión Universitaria

Rector
Hugo Aboites Aguilar

Secretaria General
Carmen Alicia Pineda Sánchez

Coordinador de Difusión Cultural
y Extensión Universitaria
Koulsy Lamko

Jefe de Publicaciones
Carlos López Barrios

La publicación de esta obra fue posible gracias al apoyo de la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación del Distrito Federal, mediante el convenio de colaboración interinstitucional SECITI/079/2013 celebrado con la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Teoría general de lo fantástico

Del fantástico clásico al posmoderno

Omar Nieto

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

Colección: Al Margen

Nieto Arroyo, Omar Alfredo
Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno / Omar Nieto. -- México : Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015

301 p. ; 25 cm. -- (Al Margen)

ISBN 978-607-7798-88-0

1. Teoría de lo fantástico -- Historia y crítica. – I. t.

LC PN3435 Dewey 809.3

Creative Commons

D.R. © Omar Nieto
© Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Dr. García Diego, 168,
col. Doctores, del. Cuauhtémoc,
06720, México, DF

Primera edición, 2015

ISBN 978-607-7798-88-0

publicaciones.uacm.edu.mx

Imagen de portada: Aebi Chästli

Impreso en México

Como el Diablo, cuya maña consiste en hacer correr la voz de que no existe, lo fantástico finge haber desaparecido hace mucho tiempo. [...] Es el pasajero clandestino de la literatura.

MARCEL SCHNEIDER

Si, según Nietzsche, la filosofía ha sustituido sin agotarlo el grito trágico bajo la forma de un discurso [...] no se ha encontrado [aún] ningún relevo para lo fantástico.

ROGER BOZZETO

The etimology of the word «fantastic» points to an essential ambiguity; it is un-real. Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is espectral presence, suspended between being and nothingness. It takes the real and breaks it.

ROSEMARY JACKSON

La ficción está definida por supuestos que son declarados por la totalidad de la conciencia como imposibles, sea por contradicción interior o porque por razones externas no se consideran como partes de la realidad.

RUDOLF HERMANN LOTZE

Lo mismo es aplicable a lo fantástico... es el alma de toda realidad.

GEORGE SAND

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

Agradecimientos:
A mis padres, Alfredo Nieto y Paula Arroyo.
A mis hermanos Paulina y Noé Nieto.
A los investigadores Lauro Zavala,
Sergio López Mena, Samuel Gordon,
José de Jesús Bazán y Chandra Choubey.

Presentación

El texto que la Universidad Autónoma de la Ciudad de México suma a su catálogo de publicaciones académicas es el resultado de una ardua investigación que inició en 2003, cuando ingresé a la maestría en letras latinoamericanas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La investigación comenzó al darme cuenta de la necesidad de una teoría que explicara el *modus operandi* de lo fantástico con la finalidad de aplicarla a la obra de algunos autores de mi gusto personal. Al no encontrar un *corpus* que explicara casos como el de Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, comencé a indagar sobre teorías que ayudaran a entender la totalidad del fenómeno fantástico y encontré que no sólo no existía una teoría general sino que prevalecía una serie de plataformas teóricas que abordaban casos disímiles.

Crear tal teoría no fue un trabajo sencillo. Diversos autores, en varios lugares del mundo, también se habían percatado de la necesidad de denunciar la falta de operatividad de la teoría todoroviana y las canónicas que habían sido usadas de manera indiscriminada, tanto por la academia como por la industria editorial, para explicar cualquier manifestación

de lo fantástico, con independencia de su naturaleza. Quizá el presente trabajo contribuya a crear una piedra de toque que permita rebasar la discusión sobre la existencia del fenómeno fantástico y, una vez aclarados sus límites, proceder a aplicar semejante teoría a su enorme e inagotable *corpus*, con tal de verificar su viabilidad, y otorgarle el sitio que merece a este pasajero clandestino —oculto, pero trascendental, de la historia de la literatura— que es lo fantástico, sistema textual que nos permite saber dónde se encuentran los límites de lo que creemos conocer como la realidad. Sirvan estas páginas, entonces, para iniciar un viaje hacia el corazón del que es quizá el último reducto del ser humano: la imaginación.

Omar Nieto

Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico

Lauro Zavala

La teoría de lo fantástico ocupa un lugar estratégico en el campo más amplio de la teoría literaria. Esto se debe a la enorme difusión que ha tenido lo fantástico más allá de la literatura. Todo lo que no tiene una explicación racional produce asombro y el llamado efecto de extrañamiento.

Durante los últimos 50 años, la bibliografía especializada sobre la teoría de lo fantástico ha crecido de manera evidente. Sin embargo, es necesario integrar estos esfuerzos en un modelo global que los organice en un sistema de alcance universal. Esto es lo que se propone en este volumen.

El trabajo de Omar Nieto es un parteaguas, pues además de ofrecer una síntesis del estado de la discusión sobre la materia, presenta una propuesta teórica de carácter panorámica. La teoría literaria se ha desarrollado hasta ahora casi sólo en las lenguas eslavas y otras lenguas romances, espe-

cialmente en francés, inglés, alemán, ruso y checo. Pero es poco frecuente la elaboración en lengua española de modelos teóricos (o metateóricos, como es este caso). Sin embargo, la producción de un trabajo como éste no es algo gratuito, pues tan sólo en el año 2013 y la primera mitad de 2014 se publicaron en México más de 25 libros dedicados al estudio de problemas de teoría literaria; entre éstos hay algunos que ameritan ser traducidos (ver lista al final de este prólogo).

En este libro se desarrolla lo que podemos llamar el sistema de lo fantástico, que engloba los paradigmas del fantástico clásico, el fantástico moderno y el fantástico posmoderno. Al mismo tiempo, esta propuesta teórica permite distinguir todo aquello que se asocia con el estudio de lo fantástico (pero que no es propiamente fantástico), como lo maravilloso, lo onírico, lo ominoso, lo imaginario, lo imposible, lo feérico, lo extraño, lo mágico y lo numinoso.

En este trabajo se sigue un orden riguroso. Se inicia señalando la necesidad de discutir el peso que puede tener el estudio de lo fantástico como parte de una teoría del conocimiento. Enseguida se señalan las limitaciones de las teorías de lo fantástico que se conforman con elaborar una mera lista de los temas que aparecen en la literatura fantástica y los efectos que estos temas provocan en el lector implícito. Entre estos estudios se destaca, precisamente, la referencia canónica del género, la «Teoría de lo fantástico» (1974) de Tzvetan Todorov.

Los siguientes capítulos están dedicados, respectivamente, a presentar el sistema de lo fantástico y la naturaleza de los tres paradigmas que lo constituyen. A continuación se estudia cada uno de estos paradigmas de lo fantástico por separado, es decir, el clásico, el moderno y el posmoderno.

Por último, en la conclusión se hace una recapitulación general y se señalan algunos terrenos de la investigación que merecen ser estudiados con mayor detenimiento.

Aquí conviene señalar que este trabajo se inició con una pregunta aparentemente inocente. Cuando Omar planteó su proyecto de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en agosto de 2005, se preguntó cómo estudiar al mismo tiempo cuatro autores notablemente distintos entre sí, cada uno de ellos con una escritura fantástica propia: el mexicano Ricardo Garibay y los argentinos Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Al plantear esta pregunta, yo señalé la necesidad de construir un sistema de lo fantástico, pues ocurre que cada una de las teorías de lo fantástico tiene un *corpus* limitado que corresponde respectivamente a cada uno de los paradigmas teóricos. A partir de esa pregunta originaria, el trabajo se desarrolló para demostrar la hipótesis de un sistema de carácter metateórico.

¿Cuál es la estructura general del sistema de lo fantástico? Con el fin de invitar a los lectores a ingresar a esta propuesta general, a continuación señalo algunos de sus conceptos centrales.

Lo maravilloso puede ser considerado como prefantástico y surge cuando lo imposible se percibe como natural. Lo maravilloso incluye lo feérico, lo mágico y variantes de lo mítico, y lo encontramos en la narrativa de Ovidio, J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis y J.K. Rowling. En términos generales, mientras lo maravilloso requiere una creencia sin mediación de la razón (de manera similar a la fe), lo fantástico presupone la presencia de la racionalidad y una conciencia de la tradición literaria. En el terreno de lo maravilloso, lo impo-

sible es considerado como incuestionable, mientras que en el terreno de lo fantástico siempre hay alguien (los personajes, el narrador o el lector implícito) que se pregunta cómo pudo ocurrir algo imposible. Este origen racionalista, a su vez, permite explicar la presencia de la ciencia ficción como una de las variantes de lo fantástico.

En el fantástico clásico, lo imposible irrumpe y produce sorpresa, gracias a la presencia de lo posible como marco epistémico. La verosimilitud genológica se produce gracias al referente mimético. El texto paradigmático inicial de esta tradición literaria es *El castillo de Otranto* (Horace Walpole, 1765). Los teóricos que han estudiado el *corpus* del fantástico clásico son Roger Caillois (1965), Louis Vax (1966), Pierre Castex (1969) y Tzvetan Todorov (1974). Estos autores proponen una tematología como definición genérica, es decir, definen lo fantástico como una serie de temas y de efectos que producen en el lector implícito. Este fantástico puede ser estudiado en Nodier, Nerval y Maupassant. El fantástico clásico es un fantástico exterior.

El fantástico moderno se distingue porque en él ocurre una naturalización de lo improbable. Esta improbabilidad funciona entonces como el marco epistémico que hace posible la existencia de lo fantástico. Lo improbable se naturaliza desde la mirada interior del protagonista o del narrador. Hay ausencia de sorpresa por parte de los personajes. Esta naturalización de lo improbable es un rasgo común al romanticismo, el surrealismo, el expresionismo y lo real maravilloso, que así pueden ser considerados como variantes del fantástico moderno. El texto paradigmático de esta tradición de ruptura es *La metamorfosis* (Franz Kafka, 1916). Los principales teóricos del fantástico moderno son

Ana María Barrenechea (1957); Jean-Bellemin Nöel (1971); Rosemary Jackson (1981), y Jaime Alazraki (1987). Este último propone usar el término neofantástico. Para todos ellos, el fantástico es entendido como la creación de un universo interior que puede ser estudiado en sus características textuales y estructurales. Estos autores estudian narradores europeos e hispanoamericanos, como Kafka, Cortázar y Arreola. Otros autores canónicos de esta tradición literaria son María Luisa Bombal, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Leonora Carrington, Ray Bradbury, Adolfo Bioy Casares y Carlos Fuentes (en *Aura*). El fantástico moderno es un fantástico interior.

En el fantástico posmoderno hay itinerancia, simultaneidad o simulacros textuales de lo posible y lo imposible, gracias al reciclaje irónico (generalmente híbrido) o lúdico (en forma de homenajes) de elementos propios de lo maravilloso y del fantástico clásico y moderno, simultánea o alternativamente. Los paradigmas textuales en esta tradición literaria son *Ficciones* (Jorge Luis Borges, 1942) e *Historias de cronopios y de famas* (Julio Cortázar, 1962). Los teóricos del fantástico posmoderno son Víctor Bravo (1985); Antón Risco (1987); Nancy Kason (1994); Alfonso y Fernando de Toro (1999); Mery Erdal Jordan (1999) y Omar Nieto (2008). Para estos teóricos, el universo fantástico es una construcción textual que puede ser estudiada en narradores hispanoamericanos como Borges, Cortázar, Elizondo y Sarduy. El fantástico posmoderno es un fantástico intertextual.

Además, el fantástico posmoderno puede tener un carácter escéptico o puede proponer una especie de rencantamiento de la realidad, dependiendo del peso que en su interior puede tener lo fantástico clásico o moderno. El fan-

tástico posmoderno escéptico es aquel donde hay simulacros de fantástico moderno y donde se naturaliza la tragedia; su efecto consiste en suspender el acceso a la verdad. El texto paradigmático es *Ficciones* (1944). El fantástico posmoderno como rencantamiento es aquel donde hay simulacros de fantástico clásico y una hiperconciencia de la tradición literaria. Su efecto consiste en una recuperación de la capacidad de asombro de los lectores y los personajes. El texto paradigmático es *Historias de cronopios y de famas* (1962).

Tal vez ahora, a partir del primer tercio del siglo XXI, empieza a surgir un fantástico interactivo, creado por simulacros digitales de lo imposible. Esto se puede observar, por ejemplo, en versiones cinematográficas de clásicos decimonónicos (*Ana Karenina*, Tom Stoppard/Joe Wright, 2012).

En este punto es necesario considerar la existencia de algunos textos de naturaleza paradigmáticamente fronteriza, como es el caso de los cuentos de suspenso y terror de Edgar Allan Poe (en la frontera entre el fantástico clásico y el moderno) o la escritura de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez (en la frontera entre el fantástico moderno y el posmoderno).

Por último, merece señalarse el hecho de que gran parte de las teorizaciones sobre lo fantástico moderno y posmoderno han surgido del estudio de la narrativa literaria producida en la región latinoamericana, en especial en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Venezuela.

Antes de iniciar la lectura del trabajo de Omar Nieto conviene recordar que el fantástico como sistema semiótico tiene interés para numerosas disciplinas humanísticas, en especial en los estudios sobre literatura, cine, artes visuales, filosofía, psicología y teología.

Bienvenidos a esta teoría general de lo fantástico.

Alcubierre, Beatriz, Rodrigo Bazán, Leticia Flores, Rodrigo Mier (coords.), *Oralidad y escritura, trazas y trazos*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2013

Ángel, Marco, *De la poesía a la filosofía. Ensayo sobre la subjetividad*, Gobierno del Estado de México, Toluca, 2012

Araujo, Nara, y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, UAM Iztapalapa/Anthropos, México/Barcelona, 2010

Cañada Rangel, Benito, *El análisis del texto y la creación del personaje*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 2012

Casar, Eduardo, *Por qué y para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literaria*, Universidad Iberoamericana, México, 2011

Espinosa Contreras, Ramón, *et al*. (coords.), *Literatura y hermenéutica*, Universidad Autónoma de Guerrero, Chilpancingo, 2010

García de la Sienra, Rodrigo, Mónica Quijano, Irene Fenoglio Limón (coords.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, Bonilla Artigas, México, 2013

Golubov, Nattie, *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2012

Guerrero Guadarrama, Laura, *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*, Universidad Iberoamericana, México, 2012

Gutiérrez, Fátima, *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Milenio, México 2012

Lagmanovich, David, *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre microrrelato*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2013

Larios, Marco Aurelio, *Utilización de la historia en la narrativa*, CUCSH-Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Los Lagos, Guadalajara, 2010

Macías, Mayra, *La fantasía como poética de la perversión*, Taberna Libraria Editores, Zacatecas, 2014

Oliva Mendoza, Carlos (comp.), *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, México, 2009

Padilla, Ignacio, *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*, Taurus, México, 2014

Palma, Alejandro, *et al.*, *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Chiapas/Afínita Editorial, Puebla, 2013

Paniagua, Pablo, *Palabras fractales. Textos de literatura fractal y otras aproximaciones*, Ediciones La Rana, Guanajuato, 2013

Parrilla Sotomayor, Eduardo, *Discurso y conflicto en la novela*, México, itesm/Conacyt/ Plaza y Valdés, México, 2012

Pascual Buxó, José, *Teoría y poética en la literatura colonial*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, unam, México, 2012

Prado, Gloria y Manuel Barroso (coords.), *Reflejos, intersticios y texturas. Ensayos de teoría literaria aplicada*, Universidad Iberoamericana, México, 2013

Ramos, Raymundo, *Metacrítica. Modelos de análisis narrativo*, unam, México, 2013

Sáenz, Adriana, y Elizabeth Vivero (coords.), *Reflexiones en torno a la escritura femenina*, Morelia, Universidad de Guadalajara, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011

Sánchez Carbó, José, *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2012

Sarduy, Severo, *Barroco*, *La simulación* y *Nueva inestabilidad*, fce, México, 2013

Stoopen, María (coord.), *Sujeto: enunciación y escritura*, Facultad de Filosofía y Letras, unam, México, 2012

Teresa Ochoa, Adriana de (coord.), *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*, Facultad de Filosofía y Letras-unam/Bonilla Artigas, México, 2012

Tornero, Angélica, *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en la obra literaria,* Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Miguel Ángel Porrúa, Cuernavaca, 2011

Vital, Alberto, *Quince hipótesis sobre géneros*, unam, México, 2012

Introducción

Esta investigación nació intentando explicar la fantacidad de dos autores representativos de este «género»: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. A esa lista se le sumaría el mexicano Ricardo Garibay, cuya veta fantástica es poco conocida, por ser él irónicamente, un cronista, un autor mimético. En esa búsqueda sobre los terrenos de lo fantástico, también nos acercamos a Adolfo Bioy Casares a través de su atípica novela *La invención de Morel,* en la cual se intuyen concordancias con la obra de Jorge Luis Borges.

Fue así que nació la presente investigación: pretendiendo descubrir en qué consistía lo fantástico en estos autores. Al hacerlo, como ya hemos señalado, nos dimos cuenta de que las teorías que buscaban explicar el fenómeno se bifurcaban. Cada una parecía referirse a un caso distinto. A lo largo de la búsqueda de una definición de lo fantástico, nos percatamos que, en efecto, muchas teorías eran incompatibles, y sobre todo, no aplicaban a ciertos casos. Y ahí llegó

nuestro primer descubrimiento: las teorías sobre lo fantástico eran distintas entre sí porque hacían referencia a *corpus* diferentes, estaban hechas a la medida de cada cuento, de cada novela, pero no contenían una especificidad, es decir, ignoraban si existían elementos específicos para construir el llamado *efecto fantástico*.

Incluso algunas de esas teorías consideraban lo fantástico como un campo marginal o carente de seriedad. De esa manera, ¿cómo podría analizarse a Jorge Luis Borges, a Cortázar o a cualquier otro autor de lo fantástico sin una teoría unificada que explicara en qué consistía dicho fenómeno?

El intento de realizar un análisis estético del cuento fantástico sobre la obra de Garibay, Cortázar, Bioy Casares o Borges, resultó insostenible. Por ello nos dimos a la tarea de realizar una amplia búsqueda bibliográfica y concluir que, dada la carencia de materiales especializados en el tema, no existía una teoría unificada que explique de manera satisfactoria el fenómeno, por lo que consideramos la posibilidad de trabajar en una reteorización de lo fantástico.

La investigación que iniciamos reveló ciertas líneas comunes entre las teorías ya existentes, lo que nos llevó a sospechar que lo fantástico no era un conjunto de manifestaciones literarias esporádicas, sino que todos sus registros (cuentos relatos, novelas) compartían reglas de operación, por lo que llegamos a la conclusión de que estábamos frente a un sistema literario, es decir, un conjunto de elementos articulados entre sí que operan de una forma estable e identificable de cierta manifestación estética.

Se decidió entonces reducir sólo a tres el número de autores a estudiar, sospechando que cada uno de ellos re-

presentaba un modo distinto de crear lo fantástico, aunque siempre dentro de la idea de un sistema de lo fantástico.

Los resultados de la investigación llegaron con rapidez. En primer lugar se logró un deslinde de los términos «maravilloso» y «fantástico», que popularmente se usan como sinónimos y que, en realidad, son por completo opuestos.

La simple idea de concebir lo fantástico como un sistema, es decir, un esquema que se pone en marcha como estrategia de escritura dentro del texto, representa un avance en los estudios literarios ya que, al no contar con una definición y descripción de lo fantástico en sí, se seguía considerando un género, un subgénero o incluso una subliteratura, como algunos críticos, Emilio Carrilla entre otros, se atrevieron a llamarlo.

La idea de sistema tiene varias ventajas: sugiere, como ya dijimos, una estrategia para crear un efecto específico y con ello se revela una *conciencia* o *autoconciencia* que permite comprender el fenómeno no como una colección aislada de manifestaciones literarias, sino como un *hecho estético* que posee una historia y una evolución.

Lo anterior se deriva de analizar las primeras investigaciones canónicas de lo fantástico (desarrolladas por Tzvetan Todorov, Roger Caillois, P.G. Castex, Louis Vax, entre otros), que resultaron limitadas y, en lo teórico, controversiales al aplicarlas a relatos fantásticos que estaban fuera de su espectro.

Es así que la cuentística de autores como Franz Kafka, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges no encontraba explicación a la luz de estas primeras teorizaciones. Y no podrían explicarse puesto que estas narraciones no son clásicas, sino modernas y posmodernas, tanto en su tema como en su estructura.

Sin embargo, no fue sino hasta que teóricos como Jean Bellemin-Noël, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson o Jaime Alazraki se aventuraron a analizar más estructuralmente los *corpus*, que las teorías canónicas habían abordado de manera insuficiente para explicar un fenómeno más allá de remitirlo simplemente a la instancia de recepción, a la supuesta vacilación que produce un relato fantástico en el lector, como lo llegó a suponer el más importante de los teóricos de lo fantástico, Tzvetan Todorov.

En los últimos años tal línea argumental ha sufrido una confrontación. Teóricos como Mery Erdal Jordan, Víctor Bravo, Ignacio Soldevilla, Antón Risco, David Roas o Alfonso y Fernando de Toro, así como Nancy Kason, se dieron a la tarea de profundizar en la teoría de lo fantástico, centrándose más en la estrategia de construcción que en la «instancia de recepción».

Fue así que se imponía la necesidad de reclasificar esas teorías y ofrecer un aparato teórico único para explicar lo fantástico. Esperemos que éste haya sido lo bastante sólido para cumplir su cometido: explorar de una vez por todas las disímiles manifestaciones de lo fantástico.

Lo fantástico

Ya he dicho que la ciencia de Dios está apoyada sobre el mundo fantástico.
CHARLES NODIER

La diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso

La palabra *fantástico* se usa en casi todas las lenguas y se puede encontrar en los escritos más antiguos del canon occidental.

Es un término que se menciona ya en la *Poética* de Aristóteles, en la que se le da un significado de aparición e imaginación.

Otros autores griegos lo utilizaron con esta acepción: Platón, Diógenes Laercio, Plutarco, Epicteto, Ateneo el Sofista, Herodiano y Filón.

La investigadora Rosemary Jackson señala que el término fantástico deriva del latín *phantasticus* y que fue tomado del griego πηαντασμα, que significa «hacer visible o manifiesto» algo.

En español, la palabra fantástico se encuentra en el *Corbacho*, de Martínez Toledo, obra de mediados del siglo XV. A continuación, según señala Tania Alarcón Rodríguez, en su espléndido artículo «Fantástico y maravilloso, diferencias etimológicas», el término aparece en el *Diccionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* de Antonio de Nebrija; asimismo en *Doze trabajos de Hércules*, de Torres Villena, y en la *Coronación*, de Mena[1].

La raíz griega, de acuerdo con Tania Alarcón, se mezcló con el sufijo indoeuropeo *ía*. Así, «fantasía» significaría, aparición, imagen.

De esa manera, el concepto fantasía pasó a los autores latinos como una idea de fuga, la cual retomará Kant más adelante para referir el amplio concepto de «ejercicio de la imaginación».

En Séneca *phantasia* tiene el significado de «idea, pensamiento, concepto» (*Nicetas longe disertius han phantasiam movit*). En Cicerón equivale a «aparición», pero la traslada al latín por *visus*, «visión, mirada, es decir, la acción de ver lo que se mira»[2].

Cabe resaltar, por lo tanto, que en ninguno de los periodos antes señalados la palabra fantástico se encuentra en relación directa con el término *phantasiam,* fantasía. Es decir, no existe la acepción que hoy le damos y que este estudio busca esclarecer.

[1] Tania Alarcón Rodríguez, «Fantástico y maravilloso, diferencias etimológicas», en *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de literatura fantástica,* p. 79

[2] *idem*., p. 81

Tania Alarcón consigna que, en español, la palabra fantasía se documenta por primera vez en *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, a mediados del siglo XIII. La cita dice: «*tenién que fantasía las avié engañadas*».

Se encuentra también en las obras *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, El Arcipreste de Hita; *A la muerte del marqués de Santillana*, de Gómez Manrique; en *Universal vocabulario en latín y en romance*, de Alonso Fernández de Palencia; en el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem,* de Antonio de Nebrija, y en el *Diálogo de la lengua,* de Juan de Valdés.

Emilio Carrilla recuerda que en la edad media también se utilizó *imaginatio* como sinónimo de fantasía, pero existía una diferenciación implícita entre la imaginación *reproductiva*, la de los datos sensibles, y la *productiva*, que combinaba esos datos[3].

Kant —dice Carrilla—, replanteó la distinción entre la imaginación productiva y la reproductiva, llamando a la primera *fantasía*, es decir la imaginación creadora; y a la segunda, simplemente la relacionó con el ejercicio imaginativo.

La diferencia —aclara— es que a la fantasía se le otorga el carácter de la elaboración estética de las representaciones, mientras que a la otra se le piensa en cuanto asociación libre.

Así, el significado que se le otorga en nuestra época es una mezcla entre esas dos concepciones, esto es, la fantasía sería algo quimérico, fingido, que no tiene realidad.

La palabra fantasma, por otra parte, que deriva del griego *fantasía* y del sufijo «ma», es decir, πηαντασμα tiene en cambio toda la connotación que ahora le damos al término fantástico.

[3] Emilio Carrilla, *El cuento fantástico*, p. 19 y *s.*

πηαντασμα significa aparición, visión, sueño, imagen, apariencia. Es decir, todos los elementos que, como veremos, contiene el sistema de lo fantástico en su estado puro.

Este concepto se encuentra repetidas veces en Platón, Aristóteles, y con menos frecuencia, en Eurípides, Plutarco, Diógenes Laercio, Teócrito, Ateneo el sofista y Filón.

Phantasma, nos recuerda Tania Alarcón, ya es usada por Plinio con el significado de «ser imaginario», «espectro». En San Agustín, se registra con la idea de «representación imaginaria» y en San Paulino significa «ficción, sueño».

La palabra fantasma aparece en el idioma español desde el siglo XVI[4]. Es curioso que el sujeto *Phantasos* o *Fantasios*, personaje hijo o servidor del Sueño, encargado de producir las visiones del sueño, como se relata en *Las metamorfosis* de Ovidio, tenga la connotación de quien aparece en las noches para infundir los estados oníricos.

En cuanto a la palabra maravilloso, el origen se identifica con el adjetivo latino *mirabilis* que, de acuerdo con Tania Alarcón, significa «extraño, notable». «Extraño» es justo la acepción con la que ha permanecido en nuestros días y este concepto es el que constituye precisamente la mitad que se necesita para construir lo fantástico, como veremos más adelante.

Tania Alarcón abunda en la idea de «maravilloso=extraño», ya que, según nos dice, *mirabilia,* que significa «las cosas maravillosas», evolucionó en el español como palabra semiculta. Así, *mirabilis* proviene de *mirari*, «admirarse», quedarse en suspenso, y del sufijo latino *bilis* (*ble* en español).

[4] T. Alarcón Rodríguez, «Fantástico y maravilloso, diferencias etimológicas», en *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 82

La palabra *mirari* se registra en *El cantar de Mío Cid*, en el siglo XII.

La conclusión a la que llega Tania Alarcón en cuanto a que hay una clara diferencia entre los vocablos «fantástico» y «maravilloso» es muy didáctica.

La investigadora sustenta que en tanto que «fantástico» se refiere a la «facultad de la mente para representar cosas inexistentes» (de acuerdo con Moliner —dice Alarcón— la palabra *fantasía* es una creación mental, una imagen), en cambio lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble: «se trata de una imagen externa a la mente»[5].

Resáltese la esencia de esta diferenciación: lo fantástico implica una *creación,* una conciencia y un acto racional del pensamiento. Lo maravilloso está relacionado con la *admiratio.* En su fórmula original, la maravilla sólo consigna las cosas maravillosas, las de la *mirabilia*.

Susana Reís incluso habla de un «verosímil feérico» registrado en la edad media, esto es, un «maravilloso» en el que se admite que los animales son capaces de actuar como hombres o cualquier tipo de maravillas posibles dentro de un contexto ideológico o genérico; situación que exige que una vez *admirados,* los testigos de tal maravilla la acepten.

El registro de lo maravilloso es amplio en el medievo ya que en gran medida los registros «maravillosos» no fueron concebidos como literatura —en tanto creación— sino como una posibilidad del pensamiento reinante, de la realidad. Una idea comprobada en el imaginario colectivo.

Sólo al ser traducido a lenguaje escrito, lo *maravilloso* se convierte entonces en un género literario.

[5] *ibid.*, p. 84

El tema no define lo fantástico

Teóricos que usan listas de temas

Casi ningún teórico contemporáneo a Tzvetan Todorov escapó a la intención de realizar una clasificación temática sobre el fenómeno de lo fantástico. Hoy, tras el análisis detallado de autores como Cortázar o Borges, dichas tipologías resultan inoperantes para explicar el fenómeno, al menos para la totalidad de los casos.

Lo anterior quiere decir que, de acuerdo con un análisis más minucioso, el que un cuento o novela aborde un tema que antes se consideró fantástico, no garantiza la aparición o construcción de lo fantástico en sí.

Teóricos contemporáneos han contribuido a cuestionar la metodología de análisis basada en listados de temas que definen *a priori* el *corpus* de lo fantástico, por ejemplo Flora Botton.

Aunque Botton se adhiere a la definición canónica de Todorov en cuanto a las categorías fantástico, extraño y maravilloso, el apunte más brillante de su estudio *Los*

juegos fantásticos, es el señalamiento sobre lo inapropiado que resultan las clasificaciones por temas, que Todorov consideró como «indicadores de género», lo cual ha dado pie a una confusión muy difundida que relaciona los temas con la naturaleza del fenómeno en sí mismo.

Roger Caillois, por ejemplo, llama «les thèmes du genre»[1] a varias categorías temáticas que producirían lo fantástico, entre las que destacan:

1) Pacto con el demonio
2) Alma en pena que exige, para poder descansar, alguna acción
3) Espectro condenado a un eterno deambular [...]
4) La muerte personificada que aparece entre los vivos
5) Cosa indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o hace daño
6) Los vampiros
7) La estatua, el maniquí, la armadura o el autómata
8) La maldición de un brujo
9) La mujer fantasma venida del más allá, seductora y letal[2]

En nuestro concepto, dicha categorización sólo opera para el llamado paradigma de lo *fantástico clásico*, en el sentido de que dichas temáticas no conforman sólo un ambiente, sino que encarnan la *otredad,* al ubicarse como elementos extradiegéticos que amenazan con invadir o destruir al ámbito de lo familiar.

1 Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*
2 Caillois *apud* F. Botton, *Los juegos fantásticos*, p. 26-27

En lo fantástico clásico, lo sobrenatural se materializa en un ser o una fuerza antropomorfa, elemento externo al ámbito de lo familiar, como detallaremos más adelante.

De esa manera, el hecho de enlistar una serie de elementos fantásticos no garantiza la puesta en marcha de lo fantástico propiamente, pues, como observa Botton, estos temas podrían buscar en sí mismos mover a la risa, la tristeza o la ironía, dependiendo el tratamiento que se haga de ellos, con lo cual desaparecería por completo el supuesto sentido fantástico inherente que tales listas intentan conferirles.

Todorov, el iniciador de los estudios sistemáticos de lo fantástico, no escapó a la irresistible empresa de proponer clasificaciones temáticas.

Como sus predecesores, el mismo Todorov cita a Dorothy Scarborough, quien en su libro *The Supernatural in Modern English Fiction*, propone como temas a los fantasmas, al diablo y sus aliados, y de forma general, a «la vida sobrenatural». Penzoldt —de acuerdo con Todorov— agrega el fantasma, el aparecido, el vampiro, el lobizón, las brujas y la brujería, el ser invisible o el espectro animal.

Vax, otro de los grandes teóricos canónicos de lo fantástico, por su parte, reconoce que la realización de una tipología general de temas es una *idée séduisante, entreprise irrealizable*,[3] propone sin embargo una lista breve que incluye el lobizón, el vampiro o las partes separadas del cuerpo humano.

Adelantándose a su tiempo, Vax señala que hay también otros temas que pueden dar origen a lo fantástico, sólo que de naturaleza más psicológica, como «las perturbaciones

[3] Louis Vax, *La séduction de l´etrange,* p. 59

de la personalidad, los juegos de lo visible y lo invisible; las alteraciones de la causalidad; del espacio y del tiempo», que anticipan de manera sucinta las *fantasías metafísicas* de Jorge Luis Borges y algunas obsesiones de autores como Julio Cortázar.

Sin embargo, y hay que decirlo, será Tzvetan Todorov quien contribuirá a crear la costumbre de usar listados temáticos que en gran medida han provocado el empantanamiento del estudio sobre la naturaleza de lo fantástico. El búlgaro lo justifica de este modo: «Este procedimiento, por inocente que parezca, no lo es enteramente. Implica dos hipótesis que están lejos de haber sido verificadas: la primera es que a las clases formales corresponden clases semánticas»[4].

Con ello, Todorov inaugura una tradición, la que vincula lo fantástico con temas que lo llevará incluso, como hemos venido diciendo, a dividir lo fantástico en dos grandes grupos temáticos: «los temas del yo» y «los temas del tú».

No es curioso que en los primeros, en los *temas del yo* (una *otredad* interiorizada) Todorov ubica el deseo sexual «puro e intenso», el diablo y la libido, la religión, la castidad y la madre, el incesto, la homosexualidad, «el amor de más de dos», la crueldad, la «fuente del placer» o la necrofilia y los vampiros, como temas —que como veremos más adelante— son propios del llamado «paradigma fantástico moderno».

Adolfo Bioy Casares, prologuista de la *Antología de la literatura fantástica*, que suscribe junto a Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, recurre también a una tipología para explicar las supuestas causas de los textos. Para Bioy Casares

[4] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica,* p. 86

hay dos elementos connaturales a todo relato fantástico: el ambiente y la sorpresa.

Bioy, sin profundizar más en estos conceptos, proporciona la siguiente lista de «argumentos fantásticos» que, de acuerdo con su propuesta, producen lo fantástico:

1) Argumentos en que aparecen fantasmas
2) Viajes en el tiempo
3) Los tres deseos
4) Argumentos con acción que sigue en el infierno
5) Argumento con personaje soñado
6) Con metamorfosis
7) Acciones paralelas que obran por analogía
8) Tema de la inmortalidad
9) Vampiros y castillos[5]

Por su parte, el influyente teórico Roger Caillois, tampoco escapa a esta tendencia. Para el investigador francés dichas categorías engloban:

1) El pacto con el demonio
2) El alma en pena que exige para su reposo que cierta acción se cumpla
3) El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna
4) La muerte personificada, que aparece en medio de los vivos
5) La «cosa» indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña

[5] Jorge Luis Borges *et al.*, *Antología de la literatura fantástica*, p. 10-13

6) Los vampiros, es decir, los muertos que se aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos
7) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómata, que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia
8) La maldición de un brujo, que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural
9) La mujer-fantasma, salida del más allá, seductora y mortal

Y, como otros teóricos, agrega temas pertenecientes a otras etapas del desarrollo de lo fantástico:

1) La inversión de los dominios del sueño y de la realidad (de manera curiosa menciona a Cortázar como ejemplo)
2) La habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle, borradas del espacio
3) La detención o la repetición del tiempo (esta clase de temas, de índole metafísica, los considerará de manera explícita nuevos en relación con los otros)[6]

Sin embargo, será el propio Caillois quien acuñará un rompimiento con esta tradición al señalar: «Ya lo he dicho: no son tanto los temas que difieren sino la manera de tratarlos»[7], buscando una salida para semejante laberinto, aunque ha habido otros teóricos que no cuentan con la intención de rigor que el tema requiere.

[6] R. Caillois, *Imágenes, imágenes,* p. 25-28
[7] *idem,* p. 35

Un caso extremo es el de Emilio Carrilla, quien reduce la totalidad de su estudio de lo fantástico a hacer una lista (ni siquiera exhaustiva) de «temas fantásticos», asumiendo que la enumeración de ellos constituye la totalidad del fenómeno de lo fantástico. Su desdén por un estudio serio proviene de su visión *a priori*:

> Repito: dentro de una situación un tanto secundaria en que se ha valorado con frecuencia a la ficción fantástica (concretamente, al cuento y la novela de este tipo) mucho tiene que ver el hecho de haber sido considerada como una simple evasión, entretenimiento o regodeo espeluznante. Cuando no —como ocurre con determinados sectores— como meros pasatiempos de viejas y de niños[8]

Su concepción del fenómeno de lo fantástico es ilustrativa para englobar todo un prejuicio cultural:

> Hay autores (no cuesta dar nombres) que se refugian en lo maravilloso como inescapable refugio de una naturaleza débil o mezquina: Hasta puede hablarse también de miedo, que encuentra ahí segura protección a los golpes de un mundo para cuya lucha no están preparados[9].

Para él, el registro de lo fantástico se reduce a «el amplísimo receptáculo de obras debidas a la fantasía exacerbada, desbordada, extrema [...]»[10]. Huelga decir que sorprende la

[8] E. Carrilla, *El cuento fantástico*, p. 64 y 65
[9] *idem*
[10] *idem,* p. 21

simpleza con la que el autor aborda el tema, toda vez que su obra se dice puramente teórica. Pero aún sorprende más que se haya vuelto material de cita en prólogos, introducciones y hasta uno que otro trabajo académico.

Con base en el argumento temático, Carrilla cree identificar el fenómeno. Para él, lo fantástico se refiere a

> las alucinaciones, las relaciones entre vida y muerte, la fusión y desaparición de planos (realidad y libro, sueño y realidad), los «fantasmas», la magia, las supersticiones y hechicerías, el mundo feérico, los sueños premonitorios, las coincidencias inexplicables, las metamorfosis, los «dobles», los paraísos artificiales, las trasmutaciones, de espacio y tiempo, los mundos planetarios[11].

Otros temas serían, para él, por ejemplo,

> temas de raíces folklóricas que tomó expansión culta (*sic*) a fines del siglo XVIII y en el siglo XIX […] En fin, la transposición de vida y muerte […] el tema infinito de la magia […] los viajes en el tiempo y en el espacio […] la transposición o fusión de mundos […], y en general, el ámbito de las fábulas y cuentos infantiles […]; la visión del trasmundo […] el género de las «anticipaciones»[12].

El error de Carrilla, y hay que apuntarlo de una buena vez, es insistir en agrupar en un mismo lugar lo fantástico y lo «maravilloso de las fábulas y cuentos infantiles». Más aún, señala

[11] *ibidem*
[12] *idem*, p. 36 y 37

que: «no tengo la pretensión de agotar todos los temas, pero, por lo menos procuro señalar los más importantes»[13].

No buscamos agotar al lector transcribiendo aquí la lista de los temas que Carrilla considera fantásticos. Consignaremos sólo las series que englobarían, de acuerdo con él, todas las obras fantásticas:

a) Locura (e historias clínicas)
b) Transmutación de sueño y realidad
c) Viajes en el tiempo
d) Anticipaciones
e) Lo fantástico proyectado hacia la sátira, el humor y el juego del ingenio
f) Formas mixtas

Pero Carrilla no es el único caso. Ni siquiera un teórico tan prominente como Jaime Alazraki, quien en gran medida ayudó a superar las teorías canónicas sobre lo fantástico, rehuyó a la tentación del reduccionismo temático. Según Joseph Tyler, de la State University of West Georgia, en una conferencia que Alazraki dictó en 1971 en la Universidad de California en San Diego, el investigador señaló que «desde el siglo XIX, e incluso desde épocas más tempranas, la historia de la literatura fantástica ha venido ramificándose y nutriéndose de doce temas esenciales», a saber:

1) Pacto con el demonio
2) El alma en pena que tiene que hacer un pacto o que a veces sufre por castigo, a veces por venganza

[13] *idem*

3) El espectro en su carrera desordenada
4) La personificación de la muerte
5) La cosa indefinible que mata («El horla», de Maupassant)
6) Los vampiros
7) La estatua, el maniquí, el automatón y otras figuras inanimadas
8) La narración de un brujo
9) La mujer fantasma
10) La inversión de los dominios del sueño y la realidad
11) La calle, la habitación, que de pronto se borra en el espacio
12) Detención o repetición del tiempo

De la misma manera, uno de los estudios más serios en cuanto a lo fantástico, *Fantasy: the literature of subversion*, de Rosemary Jackson, también se adhiere a la tendencia de los listados temáticos. Jackson dice:

> Themes can be clustered into several related areas: (1) invisibility, (2) transformation, (3) dualism, (4) good versus evil. These generate a number of recurrent motifs: ghost, shadows, vampires, werewolves, doubles, partialselves, reflections (mirrors), enclosures, monsters, beast, cannibals. Transgressive impulses towards incest, necrophilia, androgyny, cannibalism, recidivism, narcissism and «abnormal» psychological states conventionally categorized as hallucination, dream, insanity, paranoia [...][14]

[14] Rosemary Jackson, *Fantasy: literature of subversion*, p. 49, «Algunos temas pueden ser agrupados dentro de varios temas relacionados: *(1)* invisibilidad, *(2)* transformación, *(3)* dualismo, el bien contra el mal *(4)*. Ellos generan un número de motivos recurrentes: fantasmas,

Su actitud resulta desconcertante ya que al final de su trabajo la propia autora termina negando esta postura respecto a los temas: «An understanding of the subversive function of the fantastic literature emerges from structuralism rather than from merely thematic readings of texts»[15].

Desgaste del modelo temático

Kafka representa una ruptura en la tradición de lo fantástico. Y, sobre todo, escapa a cualquier clasificación temática. Todorov reconoció la incapacidad de su modelo para explicar una estructura como *La metamorfosis* e incluso señaló la pertinencia de estudiarla con otras herramientas y ubicarla fuera del grupo de temas que él aborda.

Bioy Casares también intuyó diferencias estructurales en las expresiones de lo fantástico entre la *Antología de la literatura fantástica* y *La metamorfosis* y así lo expresa cuando separa de la totalidad de su listado temático a los cuentos y novelas de Kafka. Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica...;

espectros, vampiros, hombres lobo, dobles, partes separadas de sí mismo, reflejos (de espejos), enclaustramientos, monstruos, bestias, caníbales. Impulsos transgresores, impulsos incestuosos, necrofilia, androginismo, canibalismo, caer en actos criminales, narcicismo, estados psicológicos «anormales» convencionalmente categorizados como «alucinación», sueños, demencia, paranoia».

15 *ibid.,* p. 175, «La comprensión de la función subversiva de la literatura fantástica surge más del estructuralismo que de simples lecturas temáticas de textos».

Kafka, con *ambientes cotidianos*, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror»[16].

Con respecto a los cuentos de Borges, Bioy los llama «fantasías metafísicas». En este aspecto, Bioy profundiza:

> Aquí lo fantástico está, más que en los hechos, *en el razonamiento* [...] Con «El acercamiento de Almotásim», con «Pierre Menard», con «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas de literatura»[17].

El tema no define el género

Como ya se ha intentado esbozar aquí hasta este momento, lo que llamaremos «el sistema de lo fantástico» no depende de manera directa de una tipología o clasificación temática, sino de una estrategia textual. Susana Reisz afirma que en cuanto a las categorías temáticas, o deben aplicarse con docilidad o debe ponerse en tela de juicio toda su clasificación. Flora Botton delinea los elementos de lo que será nuestro principal argumento: lo fantástico —asegura la investigadora— se centra en una relación constante entre el tema y

[16] Borges *et. al.*, *Antología de la literatura fantástica,* p. 13; las cursivas son mías

[17] *idem*, p. 12-13

su tratamiento. Es más: el sistema de lo fantástico opera a partir de un tratamiento del tema, cualquiera que sea éste, y no sólo de los estereotipados como «fantásticos», los cuales llegan incluso a tener independencia de ellos mismos.

Botton reitera lo anterior cuando asegura que «un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera»[18]. En nuestra propuesta, los diferentes tratamientos de los elementos que integran el sistema textual fantástico delinean sus paradigmas. En el paradigma moderno y en el posmoderno, el referente al que llama Caillois «les thèmes du genre» se desplaza por la productividad del texto fantástico, en términos de Julia Kristeva.

El escritor y académico Juan José Saer también señala que «la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo»[19]. El tratamiento se convierte en el paradigma moderno y posmoderno de lo fantástico, en una de sus condiciones de producción. Los temas dejan de ser importantes para dar paso a las formas que pueden abordarlos.

El caso de *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde se torna un claro ejemplo de lo inoperante que resulta adjudicar una cualidad fantástica al tema, lo cual incluso, por el contrario, representa su desgaste.

En el cuento de Wilde, el fantasma se presenta como un ente desacralizado que ha perdido toda su connotación terrorífica, siniestra, lo que demuestra en sí mismo que el tema no crea a lo fantástico. En cambio, temas o personajes en apariencia alejados de lo fantástico, como un tigre

[18] F. Botton, *Los juegos fantásticos*, p. 30

[19] Juan José Saer, *El concepto de ficción,* p. 12-13

en «Bestiario» de Julio Cortázar, el espejo de *Through the looking glass* de Lewis Carroll o en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Jorge Luis Borges, pueden resultar tan fantásticos como el diablo o los fantasmas.

De esa manera, el bebé en *Rosemary's Baby* de Ira Levin, no es un tema que pueda entrar en ningún listado de los propuestos por los teóricos canónicos como fantástico *per se*. Lo que detona lo fantástico es otra cosa: el tratamiento que se da al tema. Así, no es el bebé, ni el tigre de Cortázar o los espejos de Borges, sino el cómo son tratados, es decir la estrategia textual determina la aparición de lo fantástico.

Flora Botton lo pone muy claro cuando dice que la obra de Borges confirma del todo esta hipótesis. En Borges —dice la investigadora— aparece una y otra vez el mismo tema o el mismo motivo que, de acuerdo con cada texto, puede ser fantástico, filosófico o poético.

Recordemos: no todos los teóricos canónicos cerraron su propuesta al definir lo fantástico en cuanto a los temas que abordan los relatos. Louis Vax, el más perspicaz de ellos, vislumbró en sus textos la posibilidad de que lo fantástico pueda ser obra de un tratamiento determinado. Flora Botton remarca este aspecto de Vax cuando cita de él: «No existe lo fantástico en potencia, sólo existe lo fantástico en acto. La actividad no destila un concepto para extraer de él un horror que oculta, sino que engendra ese horror al estilizar el motivo»[20].

Incluso, la investigadora da un paso más allá cuando señala que «los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas», por lo que los temas de los que

[20] Vax *apud* Botton, *op. cit.*, p. 34

hablan Todorov, Caillois o Bioy Casares, como definitorios de lo fantástico, de ninguna manera pueden ser universales.

Para dejarlo claro, Botton refuerza esta idea cuando cita de nuevo a Vax: «no es el motivo lo que hace o no hace a lo fantástico, sino que lo fantástico es lo que acepta o no acepta organizar su universo alrededor de un motivo»[21].

Según ese esquema, podemos aseverar que lo fantástico puede registrar no sólo una, sino varias formas de tratamiento, lo que origina paradigmas dentro de un sistema. La propuesta no temática de Botton, empero, queda empañada por su defensa del modelo todoroviano, cuando señala que «no debemos olvidar que quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el *yo* del lector; un hecho no puede imponerse por la fuerza como "fantástico" a su conciencia si ésta no lo considera co mo tal»[22].

Nuestra postura pretende rebasar la todavía persistente discusión todoroviana de que lo fantástico depende del tema y la vacilación del lector, que de acuerdo con nuestra postura, de ninguna manera puede aceptarse como una condición universal.

Borges lo tenía claro, a juzgar por lo que expresó en una conferencia dictada en la Biblioteca San Martín de Mendoza, Argentina, el 19 de abril de 1958, que «las cosmogonías quizá sean literatura fantástica, pero no fueron escritas *como* fantásticas»[23].

[21] *idem*
[22] *idem*, p. 46 y *s.*
[23] Borges *apud* Botton, *op. cit.*, p. 49

De la misma manera, consideramos que la mayor prueba que confirma nuestra afirmación, acerca de que el tema no define lo fantástico, parte del ensayo de Georges Desmeules, «Literatura fantástica y espectro del humor», en el que el teórico documenta la forma en la que los relatos con más frecuencia identificados como fantásticos pueden poseer varios registros. Casos ejemplares pueden ser algunos cuentos de Guy de Maupassant o de Henry James, donde el tema que se supone fantástico (una fuerza sobrenatural o un fantasma) posee otros registros, como el irónico-humorístico, por citar sólo alguno.

El caso de «El horla», de Maupassant, considerado material imprescindible de cualquier antología de relatos fantásticos, es por demás revelador en este sentido. Sobre él, Desmeules concluye que también puede leerse como un ejercicio de ironía hacia la sociedad de su época. Su aseveración destruye de una vez por todas, la teoría canónica en cuanto a la explicación del fenómeno fantástico como un género que depende del tema y de la participación del lector en su reconstrucción-interpretación.

Desmeules encontró en «El horla» otra lectura: la humorística; y no sería aventurado pensar que lectores futuros encuentren en todo el *corpus* del que se sirve Todorov para inferir la presencia de lo fantástico, lecturas de cualquier naturaleza, menos la fantástica.

Para Desmeules, en «El horla» hay una cara irónica, «incluso paródica».

> En primer lugar —dice— se produce una ironía que nace de un barco brasileño. [...] Más aún, se pueden encontrar estos indicios de la lectura humorística en momentos en los que el

> héroe se esfuerza conscientemente por explicar o combatir lo fantástico. Por lo tanto, el potencial humorístico llega a su punto más álgido siempre que surgen puntos de integración de lo fantástico en lo cotidiano del héroe[24].

Para Desmeules, cualquier relato fantástico puede tener un «grado cero de humor» cuando se observa en él ciertos rasgos como los siguientes: «El humor (en un relato fantástico) se vuelve manifiesto en cuanto el representante de lo fantástico se manifiesta de una forma más "evidente"»[25].

Otro caso que refuerza la idea de que las temáticas no hacen a lo fantástico lo constituye el cuento de humor «Rani», del argentino Carlos Peralta, incluido en la *Antología de la literatura fantástica*, donde el motivo de un tigre permite una lectura que participa de la ironía.

Pero Desmeules no fue el primer teórico en observar que los temas no definen lo fantástico, como ya hemos visto. En 1974, también Irène Bessière, de manera inexplicable eclipsada por Todorov, ya hacía hincapié en esto. Para ella, un mismo motivo —el diablo por ejemplo— puede ser fantástico, cómico, trágico, o elegíaco. El motivo así, dice, importa menos que la manera en que se le utiliza[26].

Así, la teoría temática todoroviana no resulta más que meramente circunstancial y no universal, como se considera todavía.

[24] Georges Desmeules, «Literatura fantástica y espectro del humor», en *El relato fantástico. Historia y sistema,* p. 55

[25] *idem,* p. 56

[26] Irène Bessière *apud* Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, *apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica,* p. 61

Martha J. Nandorfy señala, por ejemplo, que «la distinción fundamental de la *Introduction à la litèrature fantastique* entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso se fundamenta en parámetros temporales»[27], es decir, el código que vuelve un texto fantástico no es fijo, sino que está dado por el contexto o por el tratamiento.

Rosalba Campra, uniéndose a una larga serie de teóricos que disienten de la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, observan que ninguna de las categorías expuestas por él es exclusiva de lo fantástico. Al respecto, señala:

> La delimitación de lo fantástico realizada por Todorov, al confinarlo en la duda e incluyendo en su definición semántica la sexualidad transgresiva, llevaría a considerar como fantásticas un número muy limitado de obras, e incluso a plantear su desaparición: un género para la arqueología[28].

Lo que resume de forma concluyente que ningún tema *a priori* encarna lo fantástico.

[27] Martha J. Nandorfy, «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas *et al*. (comp.), *Teorías de lo fantástico,* p. 249

[28] Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión», en D. Roas et al. (comp.), *op. cit,* p. 159

Error sistemático: la aplicación de listados temáticos

Por desgracia, en los estudios contemporáneos de lo fantástico no es poco común la recurrente aplicación de los listados temáticos para definir si un texto es fantástico o no. Ya se ha discurrido aquí sobre la inconveniencia de ese procedimiento. Sin embargo, parece ser una práctica que nace, en suma, de la falta de consenso en una definición estructural sobre el fenómeno de lo fantástico y la insistencia en adjudicar el fenómeno a la explicación temprana de Todorov.

En el ámbito editorial, por ejemplo, los listados temáticos acompañan a los prólogos y estudios críticos de las obras, y se sustenta en definiciones volátiles y no específicas. Tal es el caso de la propia *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy Casares, y del prólogo de *La invención de Morel* de la edición de Cátedra, que incluye la colección de cuentos *El gran serafín,* desarrollado por Trinidad Barrera, quien para estudiar estos cuentos «fantásticos» recurre a un cuadro sinóptico, en el cual aborda los relatos del autor a partir de las propuestas de Vax, Caillois, Todorov y Carrilla, con un resultado nada adecuado.

Estudios más recientes dejan incluso de lado la teorización del fenómeno fantástico para reconocer un *corpus* de lo fantástico de carácter endémico, como sucede en *El cuento: la casa de lo fantástico,* de Magali Velasco, el cual ofrece una cartografía de los escritores mexicanos que han abordado el fenómeno fantástico.

Aunque la investigadora reconoce que «no hay un fantástico cerrado porque cada lectura es una revelación de

sentido», depende de la teoría todoroviana para intentar explicar su *corpus* y se aboca a la instancia de recepción, pues ahí «radica la poética del silencio, de lo indecible»[29].

Huelga decir, como expondremos más adelante, que explicar lo fantástico como la expresión de lo «indecible» (aquello que no se puede enunciar) es curiosamente decir poco al respecto.

El estudio de Magali Velasco es, sin embargo, muy útil para quienes desconocen el fenómeno latinoamericano de lo fantástico, pues justo la obra de autoras como Amparo Dávila o Guadalupe Dueñas (creadoras de un «fantástico doméstico» en la consideración de Magali Velasco) han sido poco estudiadas al igual que la obra de Francisco Tario (recopilada recientemente en dos tomos por Mario González Suárez y Luis Arturo Ramos).

Valdría decir desde aquí que gran parte de lo que Velasco considera «fantástico doméstico» o «fantástico ecológico» (con todas las reservas que este término surgiere) son expresiones del fantástico moderno y que, al adjudicársele estos adjetivos, se corre el riesgo de caer justo en la tematología todoroviana.

Es así que la inercia robustece cada día más la cantidad de prólogos y estudios que retoman dicha tendencia, a pesar de que la diversidad de los análisis sobre lo fantástico en otras latitudes tiende a ensancharse. Sin duda, el error ha consistido en instaurar los modelos teóricos canónicos como válidos para la totalidad de obras fantásticas, y a corpus posteriores a dichas teorías.

[29] Magali Velasco, *El cuento: la casa de lo fantástico*

Pierre Castex, en su prólogo a la *Antología del cuento fantástico francés,* intuyó cambios en el *tratamiento* de lo fantástico en el siglo XIX, cuando señala una visible diferencia entre el cuento francés del siglo XVIII con Cazotte y el cambio que se registra en el siglo XIX con Villiers de L'Isle Adam o Guy de Maupassant, quienes practican una escritura «al servicio de intenciones más profundas»[30], aspecto que revisaremos más adelante.

[30] Pierre Castex, *Antología del cuento fantástico francés,* p. 8

El sistema de lo fantástico

Las definiciones provenientes de los estudios canónicos de Roger Callois, Louis Vax, P. G. Castex y sobre todo, Tzvetan Todorov, contienen insuficiencias metodológicas al pretender aplicar sus lineamientos a un *corpus* ajeno al de sus reflexiones: es decir, sus propuestas no se pueden aplicar más que a la literatura fantástica del siglo XIX.

Todorov reconoce lo limitado de su teoría frente a *La metamorfosis* de Franz Kafka. Ante este texto, Todorov no tiene más remedio que aceptar que «el relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX»[1].

Es justo el concepto de la vacilación que el lector experimenta ante el texto lo que caracteriza la teoría de Todorov. Y es ese concepto el que, a nuestro juicio, hace languidecer su propuesta, ya que creemos que lo fantástico depende más de una estrategia textual que de la reacción o no reacción por parte del lector.

[1] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 137

La propuesta de Todorov reduce el fenómeno de lo fantástico a una *estrategia normativa, nomotética,* al depender de la existencia de una regla, lo que, de acuerdo con el investigador Lauro Zavala, responde a la siguiente estructura: «*Regla*: los textos con estas características son cuentos (fantásticos). *Caso*: este texto tiene estas características. *Resultado*: este texto es un cuento (fantástico)»[2].

La anterior reflexión pone en evidencia la postura de Todorov, ya que cualquier otro caso (otro texto) que no tenga las características que él menciona, no sería nunca un cuento fantástico. Ergo, la teoría de Todorov (y la de otros teóricos arriba señalados) no aplica para todos los casos, sino para uno solo: el paradigma del cuento fantástico clásico, que es sólo una de las tres formas posibles de poner en marcha el *sistema de lo fantástico*.

Con respecto a ello, sugerimos que no existe un «género» fantástico (como Todorov propone), sino un «sistema de lo fantástico», es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno.

El cuento fantástico clásico responde en efecto a una estrategia normativa, la cual «presupone que cualquier texto que cumple con ciertas condiciones formales, estructurales y narrativas, por definición es cuento [...] cada una de estas preceptivas ha surgido a partir de observaciones casuísticas,

[2] Lauro Zavala, «Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento», en *Periplo*, *Revista Hispanoamericana de Literatura,* p. 2, Guadalajara, 1997

es decir, cada una de ellas se ha establecido a partir de la existencia de una tradición»[3].

Todorov, al final de *Introducción a la literatura fantástica,* reconoce que no todos los argumentos que ha presentado se acomodan a un esquema tradicional de lo fantástico: «He aquí en una palabra la diferencia entre el *cuento fantástico clásico* y los relatos de Kafka: lo que en el primer mundo era una excepción se convierte aquí en la regla»[4].

Curiosamente no han sido pocos los teóricos que se han acercado a la idea de lo fantástico más como un sistema que como un género o un subgénero literario. Rosemary Jackson roza ya la idea cuando mira lo fantástico como un lenguaje (*langue*) del cual se derivan varias formas (*paroles*). Jackson considera tres estadios de esta lengua, lo *maravilloso* («incluido cuentos de hadas y ciencia ficción»), la llamada literatura fantástica («incluidas historias de Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) e historias de estados psíquicos anormales, engaños o ilusiones (*delusion*) o alucinaciones.

Dos trabajos muy influyentes se suman en ese sentido: *El relato fantástico, historia y sistema*, compilación hecha por Antón Risco, y *Teoría de lo fantástico, apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica,* de Harry Belevan, estos autores de manera abierta mencionan la palabra «sistema» para describir lo fantástico, aunque ninguno elabora un esquema textual o teórico.

En el caso de *Teoría de lo fantástico* de Harry Belevan, el intento es manifiesto, pero el resultado es limitado. Así,

[3] *idem*

[4] T. Todorov, *op. cit.,* p. 138; las cursivas son mías

su ejercicio teórico se reduce a un monólogo de carácter epistemológico, sin que se ofrezca una estructura textual que explique la forma en la que el fenómeno fantástico se genera u opera.

El problema tal vez radica en su método dialéctico-filosófico, que lo lleva a enfocarse en el *qué* y no en el *cómo*. Belevan trata de encontrar el *episteme* de lo fantástico, sólo que éste no se encuentra, como él trata de argumentar, a partir de un hecho filosófico-extraliterario, sino en su *estructura*, en su estrategia textual, en una suerte de esquema sintagmático-semántico-lingüístico predeterminado.

Lo que él trata de encontrar, en todo caso, es la fantacidad de los relatos fantásticos, mas no su sistema textual. Asimismo, disentimos de él cuando asegura que «lo fantástico no ofrece ningún elemento propio a una hermenéutica como la semiología, pues sólo irradia "señales y síntomas"»[5].

Tampoco concordamos cuando dice: «[...] lo fantástico es una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus componentes (del tipo *unheimleiche*, hemos visto, es decir: texto-concepto), pero sin cuerpo propio»[6].

Y es que en este libro, por el contrario, trataremos de demostrar que lo fantástico posee un sistema, una estrategia y una especificidad, ya que reducir su existencia a la identificación de «señales y síntomas» es poco menos que imitar su ontología a un conjunto de temas.

Está claro que la reflexión de Belevan, a pesar de haber sido respaldada y promovida por Mario Vargas Llosa, y por lo

[5] Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico,* p. 25

[6] H. Belevan, *op. cit.,* p. 100

cual ha encontrado cierta repercusión latinoamericana, incurre en un error de fondo, lo que arroja resultados que el autor ve empantanados al acercarse al *corpus.* Y más cuando asegura que en lo fantástico «no hay leyes específicas [...] que se pueden descubrir como parámetros de la dinámica fantástica»[7].

Nosotros, muy por el contrario, consideramos plenamente que existen tales leyes. Es curioso, porque el propio Belevan, al inicio de su estudio, intuye la razón de ser de lo fantástico, pero no se atreve a abordarla:

> Estas primeras aproximaciones […] nos permiten decir que lo fantástico *parte siempre* (no digamos ya que *se origina* pues hemos descartado esa posibilidad) de una escritura pero no en el sentido llano de escritura —poética, narrativa, etc.— sino de una *escritura-textual,* un lenguaje que se genera a sí mismo y que genera lo fantástico en el cuerpo mismo del texto[8].

Por desgracia, Belevan nunca hace explícito dicho *modus operandi.*

Michel Lord, de la Universidad de Toronto, comenta, en ese sentido, que siguen sin ser unificados los criterios sobre lo que es la literatura fantástica. Lord señala que no son pocos los teóricos literarios que la consideran un «género paraliterario, constituido con fórmulas estereotipadas, clichés»[9]. Un ejemplo lo constituye Darko Suvin —según lo

[7] *idem*

[8] *idem*, p. 35; las cursivas son mías

[9] Michel Lord, «La organización sintagmática del relato fantástico (el modelo quebequés)», en Antón Risco *et al.* (eds.), *El relato fantástico,*

consigna Lord— para quien lo fantástico sólo es una subliteratura incapaz de ordenar los valores del mundo.

Lord cita también a otro teórico, Charles Grivel, quien señala: «En primer lugar, (todavía) no sé qué es lo fantástico: me lo cuentan, pero desconfío. (Todavía) no dispongo de ninguna definición. Nada de "género" y nada de ultramundo. Una *cosa*, sí»[10].

Lo curioso del caso es que Lord tampoco aporta un esquema para estudiar lo fantástico, sino que exterioriza sus propias dudas al respecto. A lo más, propone una hipótesis, que ni siquiera llega a aplicar del todo en su *corpus*, aunque de alguna manera aporta un concepto importante: para él lo fantástico es un género de discurso que necesita un tipo particular de organización de elementos.

En contraste, Rosemary Jackson, en uno de los libros más respetados entre los estudios de lo fantástico, *Fantasy: the literature of subversion,* intenta conectar lo fantástico con el estudio de los autores y su relación con su dimensión histórica, social, económica y sexual. Así lo deja claro desde las primeras páginas de su obra, en la que considera que «the literary fantastic is never "free"».

Para Jackson lo fantástico está necesariamente interrelacionado con tópicos ideológicos y políticos, e incluso es el resultado de un complejo entramado entre la sociedad y el individuo. Por otro lado, Jackson señala que lo fantástico traza lo no dicho y lo no visto de la cultura, es decir, la *otredad*, y sobre todo la necesidad que tiene lo fantástico de lo real para construir el referente que va a ser destruido:

historia y sistema, p. 13

[10] *ibid.*, p. 14

> Its introduction of the *unreal* is set against the category of the *real*, a category which the fantastic interrogates by its difference [...] As a literature of *unreality*, fantasy has altered in character over the years in accordance with changing notions of what exactly constitutes *reality*[11].

De esta cita se desprende el importante vínculo que une lo fantástico con los conceptos vigentes de realidad, y sobre todo, con la idea de otredad, vital para argumentar nuestra idea de sistema.

El sistema de lo fantástico, definiciones y otredad

Al ubicar el hecho fantástico como una estrategia textual, independiente de la reacción del lector, obtenemos un beneficio: descubrir los elementos que entran en juego en todos los textos fantásticos, de diferentes épocas y de diferentes autores.

Lo anterior nos permite hablar de un sistema de lo fantástico, independiente de cualquier hecho extraliterario, y develar así su modo de operación.

De forma curiosa, la mayor parte de las teorías sobre lo fantástico, incluida la de Todorov, confluyen en el hecho de que existen dos elementos que al principio se oponen:

[11] Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 4. La introducción de lo *irreal* se opone a la categoría de lo *real*, una categoría en la que lo fantástico se cuestiona por su diferencia [...] como una literatura de «irrealidad», la fantasía ha alterado su carácter a lo largo de los años de acuerdo con las nociones cambiantes de lo que exactamente constituye.

la cotidianidad (Todorov le llama el establecimiento de un *mundo familiar*) y un elemento extraño, que viene a romper la normalidad o el orden establecido.

Así lo menciona el propio Todorov (aislamos su reiteración de que el efecto fantástico depende de si el lector lo percibe o no): «Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, *sin* diablos, sílfides ni vampiros, se produce un *acontecimiento imposible* de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar»[12].

El *acontecimiento imposible* conforma lo que llamaremos nosotros el «elemento sobrenatural». Veamos lo que dicen otros autores al respecto. Olga Reimman señala que en lo fantástico «el héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos: el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra de las cosas extraordinarias que lo rodean»[13].

Una definición más precisa es la de P.G. Castex, quien considera que «lo fantástico [...] se caracteriza [...] por una introducción brutal del misterio en el marco de la vida real». Sin embargo, el teórico canónico que mejor define la naturaleza del sistema de lo fantástico es Roger Caillois en su libro *Imágenes, imágenes*, quien cree que lo fantástico «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real»[14].

Dicha rajadura, de acuerdo con Rosalba Campra, tiene lugar porque «en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables. [...] Aquí la intersección de los

[12] T. Todorov, *op.cit.,* p. 24; las cursivas son mías
[13] Citado por Todorov, *op.cit.,* p. 24-25
[14] R. Caillois, *op. cit.,* p. 11

órdenes significa una trasgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo»[15].

En los textos de Franklin García Sánchez también se registra esa idea: lo fantástico está dado por una «irrupción en la esfera de la cotidianidad de los personajes»[16].

Y Marcel Schneider, en su *Discurso de lo fantástico,* considera que lo fantástico «se manifiesta como rajadura, como irrupción de lo irracional en la economía racional del universo»[17].

Retomando sobre todo las definiciones de Caillois y Louis Vax, el teórico latinoamericano Víctor Bravo, en un espléndido estudio sobre la naturaleza de lo fantástico, brinda una concepción todavía más amplia sobre el *modus operandi* de lo fantástico como sistema, cuando señala que

> lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad de dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona [...] Podríamos decir (a condición de volver de inmediato sobre esta definición, en relación con las diversas teorías al respecto) *que lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo*[18].

[15] R. Campra, «Lo fantástico: isotopía de la trasgresión», en Jaime Alazraki (comp.), *Teorías de lo fantástico*, p. 159

[16] Franklin García Sánchez, «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», en Antón Risco *et al.*, *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 87

[17] Marcel Schneider *apud* Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, p. 69

[18] Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica,* p. 41; las cursivas son mías

Éste, cabe decirlo, es el concepto que anima la totalidad de nuestro trabajo y la esencia de nuestra propuesta de sistema para definir lo fantástico.

Ampliando nuestra propuesta, remarcamos la anterior definición de Rosalba Campra, en la que se destaca que en el sistema de lo fantástico es primordial concluir con la victoria de un ámbito sobre el otro, la cual supone una «isotopía de la trasgresión», como el elemento definidor de lo fantástico[19].

En resumen, el sistema de lo fantástico en su función inaugural se manifiesta como lo *fantástico clásico,* el cual pone en marcha un estado familiar de cosas en el cual se experimenta una intrusión, donde se sabe que «se ha colado lo *no natural*», para utilizar la expresión de Michel Lord. A partir de esta idea podemos observar que:

1) Lo fantástico no es un género o un grupo de textos, sino *un sistema* con reglas y axiomas que se pueden encontrar en todas sus manifestaciones históricas.
2) El *sistema de lo fantástico* encuentra al menos tres *modos* en que el límite entre dos ámbitos se transgrede, dando origen a tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno.

Cabe resaltar que el sistema de lo fantástico es impensable sin la idea de alteridad que aportan diversos autores. Víctor Bravo es quien lo explora de manera más clara. Su reflexión parte de la obra de Claude Lévi-Strauss, quien aporta la premisa de que los procesos simbólicos de una cultura tienen como

[19] cfr., nota 28 *supra*

principio la estructura *binaria* de sus elementos. Esta idea se refuerza con la aportación de Michael Foucault, quien en *Las palabras y las cosas* se orienta hacia una historia de la cultura que sea la historia de las formas de la alteridad, ordenadas en la dialéctica de *lo mismo* con lo *otro*. Bravo cita a Foucault: «La historia del orden de las cosas sería la historia de *lo mismo* —de aquello que para una cultura es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades»[20].

El segundo elemento, *lo otro*, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con *lo mismo*, y es en la literatura donde esta relación encuentra el mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso es un distanciamiento del discurso del mundo y el lenguaje literario «una cristalización de la otredad».

Asimismo, la ficción opone su discurso a la realidad, la niega, la cuestiona, y lo fantástico pone en evidencia más que cualquier otro sistema esa línea tan delgada entre *lo mismo* y *lo otro*.

No es casualidad que haya sido en el siglo XIX cuando se resgistró una mayor profusión de literatura fantástica, cuando tuvo lugar por primera vez la puesta en escena del límite entre la realidad y la imaginación, *lo mismo y lo otro*, como posibilidad textual, mediante una productividad del relato.

El romanticismo, propio del siglo XIX, —nos dice Víctor Bravo— hizo de la intuición de esta dualidad uno de los centros de su estética. «Con el romanticismo —apunta—, al postularse la alteridad como centro de la estética se abre

[20] Citado en V. Bravo, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica,* p. 17

la posibilidad de que el discurso literario […] exponga su materialidad, la designación de su propio espesor como otra realidad del mundo»[21].

La alteridad u otredad, en el esquema de Rosemary Jackson, incluye también una consideración de este tipo:

> In its broadest sense, fantastic literature has always been concerned with revealing and exploring the interrelations of the «I» and the «not-I», of self and other. Within a supernatural economy, or a magical thought modern, otherness is designated as otherworldly, supernatural, as being, above, or outside, the human[22].

Rosemary Jackson nos recuerda que lo otro es todo aquello que Platón dejó fuera de *La República* ideal: las energías transgresoras: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso.

Como lo veremos más adelante, la otredad, en el esquema del paradigma de lo fantástico clásico debe ubicarse siempre fuera del hombre, como una entidad externa. Satán o los ángeles, todas esas figuras sobrenaturales o mágicas se colocan fuera de lo meramente humano, como propios de

[21] *ibid.,* p. 20

[22] Rosemarie [*sic*] Jackson, «Lo oculto en la cultura», en Jaime Alazraki, *Teorías de lo fantástico,* p. 53. «En su más amplio sentido, la literatura fantástica ha estado siempre preocupada por revelar y explorar las interrelaciones entre el «Yo» y el «no Yo», del yo mismo y lo otro. Dentro de una economía sobrenatural o un pensamiento mágico moderno, la otredad está designada como lo de otro mundo, como sobrenatural, como si estuviera por encima o fuera de lo humano».

una dimensión diferente a la nuestra; decididamente fuera de nosotros, de nuestro mundo.

Definición del sistema de lo fantástico

El consenso unánime se refleja en la idea de que lo fantástico trata de una irrupción de lo extraordinario en el orden de lo cotidiano.

Parece ya no haber discusión o disensión sobre tal respecto. Mery Erdal Jordan, en su estudio *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, parte de la regla antes referida, sin entrar siquiera a la discusión que inexplicablemente llena muchas páginas de estudios que abordan el *corpus* fantástico.

Es así que se torna necesario aportar una definición definitiva para el fenómeno de lo fantástico. No debe haber confusión: el sistema de lo fantástico, tal como nosotros lo proponemos, está definido por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural, su inversión o la relativización de esta regla.

Nuestra acepción de «irrupción» tiene como origen la ya muy conocida sentencia de Roger Caillois de que lo fantástico se registra mediante *l' irruption de l' insolite dans lo banal*[23].

[23] *Vid* R. Caillois, *Anthologie du fantastique,* p.16. Caillois menciona: «Los relatos que tienen por tema la irrupción de lo sobrenatural en lo banal...». Y más aún: «(los seres malditos de los que se sirve lo fantástico) ocultos en lo invisible, esperan el momento de hacer irrupción en el desenvolvimiento tranquilo de la banalidad cotidiana», p. 25

Más aún, Caillois señala que lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo:

> La instancia esencial de lo fantástico es *la aparición*: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado [...] Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible[24].

La definición de J. Bellemin-Noël se emparenta con lo anterior: «(lo fantástico supone) el hecho de introducir lo inadmisible en el mundo de lo comúnmente admitido»[25].

La definición que ofrece el investigador David Roas es semejante: para que una historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que será asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad[26].

Esta idea la comparte Dolores Phillips-López, quien considera que en lo fantástico figuraría la «intrusión brutal en el marco de la vida real»[27].

En este punto, es necesario establecer una división entre lo fantástico y lo maravilloso.

[24] *ibid.,* p. 13-14

[25] J. Bellemin-Nöel, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», en *Littérature,* p. 103

[26] D. Roas, *op. cit.*, p. 27

[27] Dolores Phillips-López, prólogo a *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*

Lo feérico[28] (lo maravilloso) y lo fantástico propiamente dicho son dos polos que se excluyen, rompiendo así con la idea popular de que tales palabras son sinónimas.

Para esclarecer tal punto, recurrimos de nueva cuenta a Caillois: «Es importante distinguir entre estas nociones cercanas y que se confunden con demasiada frecuencia, lo feérico es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin tocar ni destruir su coherencia»[29].

En varios idiomas, lo maravilloso implica *encantamiento*, término que demanda por necesidad someterse a la fuerza sobrenatural, ser parte de ella y no cuestionarla. Rosalba Campra lo aclara aún más: «(si) la presencia de ejemplos sobrenaturales no provoca escándalo, se vuelve al ámbito de lo maravilloso»[30].

[28] El *Diccionario Larousse* asigna al término *feérique* la noción de poder sobrenatural, cuya raíz etimológica es *fee* por «hada». Belevan consigna que tal noción equivale en español al vocablo «encantamiento». También señala que en las obras de Vax y Caillois los traductores igualan lo *feérico* a lo maravilloso, cuando este término tiene su equivalente en francés en *mérveilleux*, por lo que se debería traducir como «encantamiento». A los *cuentos feéricos* en la tradición alemana se les conoce con el nombre de *marchen* y en la inglesa con el de *fairy-tales* (cuentos de hadas).

[29] En la traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez de *Images, images* de Roger Caillois se lee: «Es importante distinguir entre estas nociones próximas y demasiado a menudo confundidas. El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real».

[30] R. Campra, *op. cit.*, p. 160; nota al pie de página

La acepción de Caillois por lo tanto establece de una buena vez las reglas que llevan a construir lo fantástico y que, como veremos, develan una condición inherente de alteridad en toda formación de lo fantástico: la oposición real/sobrenatural, y con ello la dependencia de lo sobrenatural con respecto a lo real.

Con mayor firmeza: Irène Bessière, tal vez la teórica de lo fantástico más exacta y completa, sostiene que el relato fantástico no parece entonces «la línea divisoria entre lo maravilloso y lo extraño», como sugiere Todorov, sino más bien, mediante la falsedad velada, el lugar de convergencia de la narración tética (novela de *realia*) y de la narración no-tética (maravilloso, cuentos de hadas).

Lo sobrenatural-irreal, y con ello lo fantástico, dependen de la realidad y de una determinada concepción de lo que ésta representa. Rosemary Jackson no escapa a esta consideración cuando señala que lo fantástico no puede existir de una forma independiente del mundo real. Belevan coincide:

> Creemos haber dilucidado ya la ambigüedad existente entre dos categorías aparentemente contradictorias como *realidad* e *imaginación*, pero no está de más insistir nuevamente sobre ello: ¡todos los elementos constitutivos de la imaginación están en la realidad![31]

La investigadora Flora Botton asegura que «lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de

[31] H. Belevan, *op. cit.*, p. 96

este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico»[32].

En Jackson encontramos lo que tal vez constituye la verdadera esencia del *modus operandi* o *hacer* de lo fantástico, en cuanto a su relación con lo real:

> A characteristic most frequently associated with literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the «real» or «possible», a refusal amounting at times of violent opposition. A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility [...] It is this *opening* activity which is disturbing, by denying the solidity of what had been taken to be real[33].

Cuando en lo fantástico el ámbito transgredido es el de lo cotidiano, podemos recurrir a la matización que propone Georges Bataille llamando a esta acción *une déchirure*, es decir, una rasgadura, una herida abierta en el ámbito de lo real.

Lo anterior coincide con la consideración de Rosemary Jackson cuando afirma que «Fantasy embodies a "negative

[32] F. Botton, *Los juegos fantásticos*, p. 110

[33] R. Jackson, *op. cit.*, p. 14 y 22. «Una de las características que con más frecuencia se asocia con la literatura de fantasía ha sido su obstinado rechazo a las definiciones prevalecientes de lo "real" o lo "posible", rechazo que llega a ser a veces una violenta oposición. Una fantasía es una historia basada y controlada por una abierta violación de lo que generalmente es aceptado como posibilidad [...] Es la actividad abierta que es perturbada cuando se niega la solidez de lo que ha sido considerado como real».

subjunctivity" —that is fantasy is fantasy (*sic*) because contravenes the real and violates it»[34].

Para Harry Belevan, «inscrito permanentemente *dentro de* la realidad, lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe»[35].

Roger Bozzeto considera que «se puede describir lo fantástico, sus efectos, como el producto de una retórica específica —una «retórica de lo indecible»— que constituye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado»[36].

Ese polo, el que se ve violentado, el de la realidad, es tan necesario como la misma concepción de lo sobrenatural. En ese sentido, insistimos: lo fantástico depende de lo real. Por ello, como dice David Roas, el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino muy al contrario, como elemento que nos hace perder la seguridad frente al mundo real. En el otro polo, la concepción de lo sobrenatural se erige como el elemento transgresor. Por ello, Antón Risco asegura que la estructura básica de lo fantástico es la propia contradicción entre lo natural y lo extranatural[37], a lo que nosotros agregaríamos que no se trata sólo de una contradicción, sino de un enfrentamiento.

Así, lo sobrenatural representa lo *otro,* lo no humano, las cosas que transgreden las leyes físicas que regulan el orden de este mundo. En ese sentido, considero la mejor defini-

[34] R. Jackson, *op. cit.*, p. 22. «La fantasía encarna una «subjuntividad negativa» —que es fantasía porque contraviene lo real y lo viola—».

[35] H. Belevan, *op. cit.*, p. 86

[36] R. Bozzeto, «¿Un discurso de lo fantástico?», en *Teorías de lo fantástico,* p. 226-227

[37] Antón Risco *et al.*, *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 126

ción de lo sobrenatural la de Susana Reisz: «Lo sobrenatural, así entendido, encuadra y designa lo otro a lo que se opone y no explica»[38].

En su libro *Los juegos fantásticos*, Flora Botton agrega que lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno de lo extraño, desusado, que viene a convertir el orden en un caos. En esta idea de violencia que caracteriza el choque de lo sobrenatural con lo familiar basa Irène Bessière su definición de lo fantástico, para lo cual, subraya, es necesaria la construcción interna de una dialéctica de constitución de la realidad.

> El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas de entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos[39].

Más aún, Bajtín, en *Problems of Dovstoievski's poetics*, considera que «The fantastic serves here not in the positive *embodiment* of the truth, but in the search after the truth, its provocation and, most importantly, its *testing*»[40].

[38] Susana Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en *Teorías de lo fantástico*, p. 207

[39] Irène Bessière, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas, *op. cit.*, p. 61

[40] *Apud* R. Jackson, *op. cit.*, p. 15. «Lo fantástico sirve aquí no en el sentido de *encarnar* la verdad, sino en el de la búsqueda posterior de la verdad, su provocación y más importante, su *cuestionamiento* [...]»

En cambio, lo maravilloso «es una «fuerza viva, que trata de asimilar ese desorden». «Lo fantástico, para ser fantástico —señala Botton— necesita violar las reglas del mundo. De ahí que lo maravilloso no puede ser fantástico»:

> Al mismo tiempo, dentro de la realidad, lo feérico no representa ninguna ruptura, ninguna trasgresión, es perfectamente normal y regular. Obedece a una serie de reglas establecidas y tan explícitas como puede ser el mundo real. Y en relación con éste, el mundo feérico no ofrece amenaza alguna [...] Por lo tanto, la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una trasgresión[41].

David Roas abunda en esta delimitación, al señalar que

> cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad»), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios ni las hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos[42].

Abundemos en lo sobrenatural y en el terreno en el que se despliega: lo maravilloso. Es curioso que el que haya mejor esquematizado el deslinde entre lo fantástico y lo maravilloso, haya sido justamente Tzvetan Todorov, al puntualizar que

[41] F. Botton, *op. cit.*, p. 45
[42] D. Roas, *op. cit.*, p. 10

> los elementos *sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito*. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos sino la naturaleza misma de esos acontecimientos[43].

Dicha puntualización, resumida en la idea de que lo maravilloso se caracteriza por la ausencia de asombro en el narrador y en los personajes, es una de las más importantes contribuciones de Todorov.

En consecuencia, lo maravilloso no es lo inexplicable sino lo que *no requiere explicación*, así, identificamos que lo que no requiere explicación (lo maravilloso) es igual a una coexistencia de lo anormal y lo normal no problematizado.

Irène Bessière lo confirma cuando dice que «el hada, el elfo, el duende del cuento de hadas se mueven en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro [...]»[44].

En español, la palabra maravilloso se define, según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner, como lo inexplicable dentro de las leyes naturales[45].

Lo maravilloso —resume espléndidamente Ana María Morales— se puede entender como «un universo alternativo, donde las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos y que puede considerarse —intra o extratextualmente— razonables; es un *mundo paralelo* que

[43] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 68; las cursivas son mías

[44] Irène Bessière, *Teorías de lo fantástico,* p. 61

[45] *Apud* T. Alarcón Rodríguez, *op. cit.,* p. 79

siempre ha estado presente en la literatura...»[46]. Es, en una palabra, un desafío a las leyes de la causalidad, como las conocemos hoy día.

Muy oportuno me parece el apunte de David Roas, quien considera que el texto maravilloso «se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con lo real»[47].

Con mayor amplitud: lo fantástico, a diferencia de lo maravilloso, requiere de la problematización de lo extraño. Lo maravilloso naturaliza lo extraño. Es decir, presenta lo sobrenatural como natural. Michel Lord asegura que para que exista lo fantástico lo extraño debe presentarse como algo improbable que se impone en el universo representado.

Así, lo fantástico se debe contraponer a la vida cotidiana, a lo «normal». Si no fuera así, no tendría esa calidad especial que le confiere la característica de inquietante. Botton lo aclara: «La función de realidad en el relato fantástico es algo así como un telón de fondo, pero un telón de fondo absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbador del orden»[48].

En ese sentido, es prudente citar aquí la famosa consideración de Tzvetan Todorov, referente a que la literatura fantástica es la *quintaesencia* de la literatura, «en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito»[49].

Dicho límite, como hemos explicado, se manifiesta cuando una entidad extraña se pone en escena durante la

[46] Ana María Morales, *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 15
[47] D. Roas, *op. cit.,* p. 26
[48] F. Botton, *op. cit.*, p. 57
[49] T. Todorov, *op. cit.*, p. 133

narración haciendo con su incursión más evidente la oposición entre real/irreal. Sin embargo, en los tres paradigmas de lo fantástico, la invasión de ese elemento «otro» se registra de distinta manera.

Pero antes de entrar a ese tema debemos ser explícitos: el esquema del *sistema de lo fantástico* es como sigue: un elemento extraño invade el orden cotidiano que se ha puesto en marcha como telón de fondo; dicho elemento extraño siempre es una materialización de la *otredad*, de manera que se evidencie con claridad una relación dialéctica entre dos elementos excluyentes.

El sistema de lo fantástico: teoría reemplazante

Para recapitular lo que hemos estado diciendo, comentaremos que nuestra propuesta presupone un resumen de los distintos estudios en la materia.

Dichas consideraciones chocan con la concepción que propone Tzvetan Todorov en su muy conocida *Introducción a la literatura fantástica*. Cabe destacar que la teorización de Todorov fue la primera de carácter metódico y hasta cierto punto formal, por lo que se volvió piedra de toque de cualquier estudio acerca de lo fantástico.

Sin embargo, el modelo de Todorov se agotó en su texto mismo. Su debilidad estriba en preconizar el final de las expresiones de lo fantástico con la llegada del psicoanálisis, remitir la existencia de lo fantástico al reconocimiento (concepto de vacilación) del lector de los elementos que entran en juego, reduciendo lo fantástico a un efecto y no a una

estrategia; y por último, pretender que su modelo aplica a todo el *corpus* de lo fantástico.

Los últimos trabajos dentro del estudio de lo fantástico son más ambiciosos, se nutren de la semiótica, los estudios culturales, y sobre todo, de la filosofía del lenguaje.

Hay que decir también que no son pocos los teóricos e incluso escritores contemporáneos los que han expresado su abierto rechazo al difundido modelo de Todorov.

Daniel Altamiranda, en las primeras líneas de su trabajo «Campo designativo de la expresión *literatura fantástica*», lo manifiesta con rotundidad: «Como resultado del análisis de dichas propuestas (las propuestas teóricas de Todorov, Bessière, Barrenechea, Volek, Anderson Imbert, Borges) resulta evidente que el problema de la posición del lector frente al texto no puede ser un parámetro para determinar la pertenencia de una obra particular de la literatura fantástica»[50], punto de vista con el que coincidimos del todo, pues como hemos venido delineando:

1) Lo fantástico no es un género, como lo propone Todorov, y mucho menos textos que corresponden a temáticas determinadas.

2) Las teorías canónicas de lo fantástico (Todorov *et al.*,) sirven como definición primaria y operan únicamente para el paradigma clásico de lo fantástico, que las ejemplifica, es decir, se aplica solamente a un determinado *corpus*; el error de dichas posturas residiría en su supuesto carácter «universal», pues *no son* efectivas

[50] Daniel Altamiranda, «Campo designativo de la expresión *literatura fantástica*», en *Escritos*, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, p. 59

al aplicarse al *corpus* de obras fantásticas posteriores, sobre todo las latinoamericanas *posmodernas*.

3) *Ergo*, lo fantástico es un sistema textual que opera bajo determinada estrategia, la cual se modifica al variar la forma en que se presentan los elementos que integran el sistema, originando *paradigmas*.

Para permitir una conceptualización más amplia, es de vital importancia devolverle la suficiente autonomía al aspecto textual, a la construcción de lo fantástico. Coincidimos con Altamiranda cuando manifiesta: «En consecuencia, en lugar de derivar la discusión conceptual a la instancia de recepción, se (debe) procura(r) devolverla al de la procuración del efecto»[51].

Creemos que Altamiranda sintetiza muy bien la inercia en la que han caído los estudios teóricos sobre lo fantástico a partir de la concepción todoroviana:

> En este terreno, para la definición de la categoría (de lo fantástico) se suele echar mano de un impreciso consenso perceptivo, supuestamente establecido a partir de las opiniones de los lectores: [...] Todorov había procurado moverse en el terreno de la poética teórica, elaboró clases genéricas limitadas a un *corpus* restringido, no presentado como tal. Subraya esta limitación el hecho de que sea «dudoso que su definición pueda aplicarse a relatos antiguos», como él mismo sugiere, dando ejemplos del siglo XVIII y XIX (García Gual: 80)[52].

Como veremos más adelante, la teorización a la que apela Altamiranda encontrará amplia justificación en estudios tan

[51] *idem*
[52] *ibid.*, p. 63

serios como el de Mery Erdal Jordan, en el que se refiere que el fenómeno de lo fantástico que propone Todorov en su trabajo pertenece a una concepción del lenguaje que deja fuera a todas las obras que no están en su radio de teorización.

Rosalba Campra remata: «el error de Todorov está en considerar como constituyente de lo fantástico temas que son totalmente colaterales»[53], o usando otra acepción, coyunturales.

Harry Belevan también lo observa con cierta «orientación *temática* primeramente (y) una conceptuación de lo fantástico lograda mediante las trasnochadas dicotomías de forma/fondo y estilos/temas»[54]. De la misma manera, Susana Reisz dice de Todorov: «sus afirmaciones (son) insuficientes o inadecuadamente infundadas»[55].

Pero nadie como George Desmeules ha puesto en duda las consideraciones todorovianas al evidenciar la falta de pertinencia en la idea de «vacilación del lector» como condición *sine qua non* de lo fantástico.

Desmeules explica, como ya lo apuntamos líneas arriba, que la propuesta de Todorov es inviable ya que si en un lector hay una ausencia de vacilación o, peor aún, no experimenta un sentimiento de lo *siniestro* (*unheimlich*) y menos aún de *terror natural* (Lovecraft), como la *Introducción a la literatura fantástica* lo postula, sino que decodifica un sentido diferente, ya sea irónico o humorístico, ¿quiere decir que el mentado relato deja de ser fantástico?, ¿desaparecen así para siempre las características que según Todorov le otorgaban el rango de fantástico?, ¿entonces nunca fue un relato fantástico?

[53] R. Campra, *op. cit.,* p. 160
[54] H. Belevan, *op. cit.*, p. 50
[55] S. Reisz, *op. cit.,* p. 193

Coincidimos con Desmeules. Consideramos también que la única vacilación de la que se puede hablar en un relato fantástico es en todo caso la de un lector que se enfrenta con huellas de ambigüedad textual, es decir, la puesta en marcha de unidades anisotópicas (Ignacio Soldevilla)[56], que fungen como bloques semánticos de los polos de la alteridad. Y es que siempre habrá, como lo demuestra Georges Desmeules, la posibilidad de otras lecturas y otros lectores, por lo que la existencia de lo fantástico, ergo, depende sólo de la estrategia que lo pone en marcha.

Desmeules critica a Todorov porque, según dice, éste recarga en el lector toda responsabilidad de reconocer lo fantástico, algo que es inviable, pues resulta «difícil o incluso imposible, verificar las reacciones de un lector implícito».

En todo caso, lo fantástico requiere sólo que se codifique la oposición real e irreal. Lo anterior no es una discusión menor. Ya Marcel Brion, en el prefacio a un catálogo de exposición de pinturas con motivo fantástico, señaló en 1957 que la razón y lo fantástico pueden establecerse sobre posiciones opuestas, pero sus relaciones difieren según el sentido de la palabra razón, de la palabra natural y de la palabra realidad.

Irène Bessière se suma a esta propuesta pues señala que el relato fantástico proviene de la yuxtaposición o contradicciones de diversos verosímiles y que se nutre de las *realia*, de lo cotidiano[57].

[56] *Vid* Ignacio Soldevilla, «En busca de conceptos operatorios: la anisotopía semántica», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo,* p. 455-459

[57] I. Bessière, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en *Teorías de lo fantástico,* p. 87

El concepto de *realia* es muy valioso, porque supone la construcción consciente de símiles de realidad, de unidades semánticas miméticas que entran en relación con los bloques sobrenaturales, para construir una unidad mayor, la *anisotopía*, concepto acuñado por Ignacio Soldevilla.

Curiosamente, no son pocos los autores que coinciden que en este juego dialéctico se define lo fantástico al poner en tela de juicio nuestros conceptos de realidad e irrealidad, constituyendo una «tercera realidad», como considera Mario Vargas Llosa a este estado[58].

Belevan redondea el concepto al proponer la idea de *desliz textual*, es decir, un conflicto dialéctico entre dos elementos irreconciliables (los polos de la alteridad), que crean un *orden nuevo.*

Ana Sofía Príncipi, de la Universidad de La Plata, lo dice bien cuando observa que «la inclusión del elemento fantástico rompe las verdades del marco cognoscitivo dominante, introduciendo otras múltiples y contradictorias»[59].

De lo anterior se desprende que una de las funciones de lo fantástico, si es que las hay, es la de ampliar nuestra concepción de realidad.

Rosemary Jackson señala que

> fantasy is not to do with inerting another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new

[58] Mario Vargas Llosa, prólogo a *Teoría de lo fantástico* de Harry Belevan

[59] Ana Sofía Príncipi, «Estrategias y maniobras de corporación de lo fantástico en dos novelas de Héctor Tizón», *Lo fantástico y sus fronteras*, *op. cit.,* p. 283

> relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* «new», absolutely «other» and different[60].

Susana Reisz lo ha resumido bien cuando dice que

> lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: natural/sobrenatural (Todorov), normal/anormal (Barrenechea), real/imaginario (Vax y Leanne), orden/desorden (Lenne), leyes de la naturaleza/asaltos del caos (Lovecraft), real /maravilloso improbable (Bessière). Todo lo cual se traduciría, dentro del *sistema de modalidades* propuestas por mí, en la conveniencia conflictiva de lo posible y lo imposible[61].

En ese sentido, muy lejos queda la propuesta de Todorov que no resuelve la totalidad de los casos con registro fantástico, y más aún para el *corpus* latinoamericano, lleno de recovecos y casos atípicos. Más aún, es creciente el número de teóricos y autores que rechazan dicho modelo para explicar el fenómeno o la totalidad de manifestaciones que de él se derivan.

Es el caso de uno de nuestros escritores paradigmáticos, Julio Cortázar quien, en entrevista con Sara Castro-Klaren, asegura:

[60] R. Jackson, *op. cit.*, p. 8. «La fantasía no tiene que ver con la inercia de otro mundo no humano: esto no es trascendental. Tiene que ver con invertir los elementos de este mundo, recombinando sus características constitutivas en nuevas relaciones para producir algo extraño, no familiar y en apariencia «nuevo», absolutamente «otro» y diferente».

[61] S. Reisz, *op. cit.*, p. 195; las cursivas son mías

> He leído el libro (*Introducción a la literatura fantástica*) y me decepcionó, pero quizá la culpa no sea de Todorov, porque creo que nadie ha conseguido hasta ahora dar una explicación, una presentación coherente del mundo de lo fantástico. Sabés que en algunos ensayitos, más o menos marginales, yo lo he intentado también, pero lo único que se consigue es una especie de fenomenología exterior de la cosa; uno le anda dando vueltas a lo fantástico, pero realmente no se consigue explicar de una manera concreta cuál es la *mecánica literaria* que desencadena, que determina lo fantástico. Es cierto que el hecho de que la mayoría de los relatos fantásticos se traduzcan en terror, en miedo, parece una pista o una guía para encontrar la verdad definitiva […][62].

La transgresión, esencia del sistema de lo fantástico

Una de las propuestas más interesantes vertidas por los teóricos contemporáneos que han superado ya los presupuestos de Todorov es, sin duda, la de Rosalba Campra, quien propone la idea de lo fantástico como la de una «isotopía de la transgresión» (lo cual emparienta con la de «anisotopía» de Ignacio Soldevilla).

Para ella, «no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión» y «la transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto permite la manifestación de lo fantástico»[63].

[62] Sara Castro-Klaren, «Fabulación ontológica: hacia una teoría de la literatura de Cortázar», en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana,* p. 68; las cursivas son mías

[63] Rosalba Campra, *op. cit.,* p. 189

De acuerdo con Greimas, «isotopía» es el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato. La idea de isotopía supone la coherencia semántica de un mensaje que garantiza una unicidad en la significación.

Ahora bien, sobre esa idea, proponemos tres tipos de isotopías de transgresión que definen tres tipos de fantástico: la isotopía clásica (sintáctica), la isotopía moderna (semántica) y la isotopía posmoderna (lingüística).

Campra las desarrolló brevemente cuando dice que la idea de transgresión se puede registrar «a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje»[64].

En otras palabras, el paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el de lo real y el de lo sobrenatural) y al final uno de ellos transgrede al otro de forma lineal.

El segundo tipo de transgresión sería semántico, y da origen al paradigma de lo fantástico moderno, el cual se registra cuando se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar e invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural: lo sobrenatural se naturaliza (como veremos más adelante).

Por último, el tercer paradigma, el de lo fantástico posmoderno, surge de una hiperconciencia de las reglas de

[64] *idem*

ambos modelos. La isotopía que lo representa, la transgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también.

Lo fantástico posmoderno, asumido entonces como un juego del lenguaje, adopta a la metáfora fantástica como vehículo predilecto para transgredir la propia idea del lenguaje, entendiéndola como una representación arbitraria, sujeta a los hilos de una convención. En palabras de Campra, un fantástico que representa «la negación de la transparencia del lenguaje».

Tres paradigmas de lo fantástico

Partiendo de la aseveración de Todorov de que la literatura fantástica constituye «la *quintaesencia* de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito», y debido en gran medida a que lo fantástico encarna lo que Kristeva llama «el drama entre la verosimilitud y la productividad», podemos aseverar que la literatura fantástica escenifica de forma especial las diversas contradicciones que encara la literatura en general.

Como hemos referido antes, el cambio de paradigma en el sistema de lo fantástico corresponde también a los cambios paradigmáticos que se registran en el concepto del lenguaje en general.

La tesis de Mery Erdal Jordan es trascendental en ese sentido. En su obra, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje,* Jordan encuentra una estrecha correspondencia entre la transición de las corrientes literarias y la alternancia en las concepciones del lenguaje, considerando que la crítica de los años setenta sobre el fenómeno de lo fantástico, no opera al menos

para las obras contemporáneas cercanas al posmodernismo, puesto que éstas no empatan con las concepciones clásicas de lo fantástico, debido a que lo posmoderno relativiza precisamente las formas genéricas.

La aportación de Erdal Jordan es de vital importancia, ya que establece una clara diferenciación entre una literatura que concibe al lenguaje como un vehículo y otra que entiende al lenguaje como creador de mundos posibles, alejados, como dice por otra parte Altamiranda de la representación mimética del mundo, y más, de lo que se entiende como «mundo real». «De ahí —dice el autor—, que considere a los procedimientos literarios como elementos al servicio de una estrategia escritural que realiza o subvierte dicha concepción (la del lenguaje como herramienta de mimesis)»[1].

Mery Erdal Jordan cree que el cambio paradigmático en la concepción del lenguaje deviene de las variaciones en el pensamiento filosófico y científico; de ahí que no puede, en modo alguno, ser idéntico en cada etapa del desarrollo filosófico y lingüístico de la sociedad.

Es por ello que Todorov de alguna manera se equivoca al preconizar que el «género» de lo fantástico encontraría su fin con el psicoanálisis. No es tal: en todo caso lo fantástico *mutó* a causa del psicoanálisis, pero no desapareció, y tal vez no desaparecerá nunca ya que es posible que siga mutando toda vez que las demás ramas del conocimiento y el lenguaje modifiquen sus estatutos epistemológicos, dado que en lo fantástico, más que en otros sistemas, se encarna la otredad inherente a la condición humana.

[1] *Vid* Daniel Altamiranda, *op. cit.*, p. 59, *supra*

«Desde esta perspectiva —dice Mery Erdal Jordan— la literatura es considerada como la expresión del espíritu de la época (en la que se desarrolla), en el sentido más abarcador de este concepto»[2].

Así, «no es casual que el género fantástico se haya originado con el Romanticismo», como dice Jordan, etapa en la que el lenguaje cobra conciencia como alejamiento de la representación mimética (de imitación de la realidad) y en el que el naturalismo hace más evidente la oposición real/irreal.

Jordan concuerda con nuestra propuesta sobre la creación de lo fantástico en el siglo XIX al referirse a las obras de este periodo como pertenecientes al *fantástico tradicional*, aunque bien vale observar que algunos de ellos son una prefiguración del fantástico moderno que vendría con Kafka. Este tipo de relato, con vertiente simbolista, establece la narración como autorreferencial y apela a una gama de símbolos que emergen de la otredad, pero que son expuestos ahí como fuerzas subjetivas, personales, interiores, sublimados por el ideal romántico de lo indecible y lo absoluto.

En la famosa *Antología del cuento fantástico francés* de Georges Castex se ofrecen tres relatos de este estilo: un fragmento de «El diablo enamorado» de Cazzote, «La cafetera», de Gautier y «Smarra o los demonios de la noche», de Charles Nodier. En efecto, en ellos el referente está ausente, y el lenguaje tiene ya una clara connotación de «trascendencia», remarcándose el lenguaje artístico en oposición al lenguaje «utilitario» cotidiano; incluso hay una inclinación de las

[2] Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje,* p. 8

palabras al tratar de comunicar lo «indecible», en la concepción que acuña Humboldt, lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo en lo esencial transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido, y por equivalencia, al infinito.

Concluimos que esos relatos del romanticismo temprano, como son los de Nodier o Cazzote, preconizan el fantástico moderno, pero paradójicamente anteceden al relato fantástico clásico.

Por eso, Erdal Jordan señala que estos relatos se deslindan de los que buscan «el verosímil fantástico de vertiente realista que busca la demarcación *mundo real/mundo sobrenatural*: «En la vertiente realista (etapa de consolidación genérica de lo fantástico) lo fantástico es esencialmente subversivo, puesto que su aparición es quebrantar la noción convencional de la realidad»[3].

Es justo la aparición de la concepción de lo real en oposición de la condición imaginaria inherente al romanticismo (y al relato prerromántico de la vena Nodier), donde se consolida el sistema de lo fantástico, dado que ya el límite real/irreal está plenamente identificado.

Al nacer y consolidarse, el sistema de lo fantástico origina su paradigma clásico —esto de la mano de la idea de fundación e inauguración de una tradición, propia del concepto de lo *clásico* en general—, un paradigma que no es privativo de un periodo de la historia, sino que puede ser ejercido en etapas alejadas en el tiempo.

El caso de Lovecraft es adecuado para ejemplificar lo fantástico clásico. Saer coincide:

[3] *ibidem*, p. 105

> Rara vez Lovecraft alcanza a ser un escritor de primer orden (lo cual es ya mucho decir). Pero si hablo de él es porque en su obra, como en ninguna otra, he entrevisto el diagrama perfecto de la literatura fantástica. Leyendo a Lovecraft se puede ver con claridad que lo fantástico tiene un límite y que ese límite es impuesto por lo real. Que lo real es su referencia. Que sin la contraparte de lo real el mundo de la literatura fantástica se borra, no sólo como literatura, sino también como creación imaginaria[4].

Como dice Irène Bessière: «lo fantástico dramatiza la constante distancia que existe entre el sujeto y lo real, es por eso que siempre aparece ligado a las teorías de los conocimientos y creencias de una época»[5].

Eckhard Höfner, de la mano de la filosofía del lenguaje, aporta una definición muy precisa sobre el sistema de lo fantástico: lo fantástico —dice Höfner— «es una variable no de la realidad misma, sino de los conceptos de realidad relativos a las diferentes épocas históricas»[6].

Inlcuso, Höfner señala que las nociones de realidad, por lo tanto, son determinadas en los *discursos*, tales como los de la experiencia cotidiana, las ciencias, la filosofía o las bellas artes.

En ese sentido, lo fantástico es uno de los fenómenos literarios de mayor trascendencia cuando se estudia desde

[4] J.J. Saer, «Kuranes: los límites de lo fantástico», en *El concepto de ficción,* p. 225

[5] *Vid* I. Bessière, *Le récit fantastique*, p. 60

[6] Eckhard Höfner, «Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de J.L. Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad», en Alfonso de Toro, Fernando de Toro, (eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo xx,* p. 225

un punto de vista epistemológico, pero sobre todo lingüístico, dado que contiene los gérmenes de los cambios paradigmáticos en la concepción de realidad de una determinada época.

Paradigmas de lo fantástico, consideraciones históricas

De forma curiosa, la mayor parte de las teorías sobre lo fantástico, incluida la de Todorov, confluyen en el hecho de que en lo fantástico existen dos elementos que al principio se oponen: la cotidianidad (Todorov le llama *mundo familiar*) y un elemento extraño, que viene a romper la normalidad o el orden establecido.

Olga Reimman señala que en lo fantástico «el héroe se asombra de las cosas extraordinarias que lo rodean»[7]. P. G. Castex agrega que «el relato fantástico [...] nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que, de pronto, se encuentran ante lo inexplicable [...]»[8].

Así está definido el primer paradigma. Es en medio del romanticismo, propio del siglo XIX, donde se afianza el relato fantástico clásico ya que es en este siglo cuando con más fuerza se enraíza y se dramatiza la oposición entre la literatura de pura imaginación (lo maravilloso, que tiene mucho

[7] Citado por Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24-25
[8] *Apud* T. Todorov, *idem*

de medieval) y el positivismo cientificista, que aboga por una suerte de empirismo realista en la literatura.

No es sino hasta el siglo XIX con los avances en el pensamiento científico, que la tensión entre lo real y lo irreal se dramatiza. Ya lo sugiere Rosemary Jackson cuando señala que: «Its hardly surprising that the fantastic comes into its own in the nineteenth century, at precisely that juncture when a supernatural "economy" of ideas was slowly giving way to a natural one, but had not yet been completely displaced by it»[9].

Remo Ceserani es certero al ubicar a lo fantástico como una

> nueva modalidad de lo imaginario, creada a finales del siglo XVIII y utilizada para aportar eficaces y sugestivas transcripciones de la experiencia humana, en especial de la experiencia humana de la Modernidad. En cualquier caso se trata de una tradición textual bien definida, vivísima a principios del siglo XIX, que se continuó a lo largo de la segunda mitad de ese mismo siglo y del siguiente[10].

La cantera de lo irreal procede primero del romance medieval y el cuento de hadas, géneros que se emparientan, en sus características textuales, con lo maravilloso. «Para los románticos franceses —dice Albert Béguin— la relación entre la poesía y el mundo del sueño era una *experiencia;* el

[9] R. Jackson, *op. cit.*, p. 24. «Es muy sorpresivo que lo fantástico haga su aparición en el siglo XIX, justo en la convergencia de una "economía" sobrenatural de ideas que lentamente cedió a lo natural, pero que no fue del todo desplazado por aquélla».

[10] Remo Ceserani, *Lo fantástico*, p. 12

desprecio de lo "real"; el subjetivismo del arte, el valor de revelación conferida al mundo creado por el poeta»[11].

Así, para los prerrománticos, el mundo de los sueños es el de un campo a explorar, el de una revelación, el de un lenguaje incomunicable, pero sobre todo, el que rivaliza con el de la mimesis, la cual se opone a la riqueza de símbolos que ofrece el mundo onírico.

Ésa es la cantera de lo irreal, que amenazará con invadir, turbar, negar, tachar o aniquilar (parafraseando a Víctor Bravo) lo real. «La regla fundamental del positivismo —según explica Cassirer en voz de Mery Erdal Jordan— consiste en afirmar que toda proposición que no pueda reducirse con el máximo rigor al simple testimonio de un hecho, no encierra ningún sentido real e inteligible»[12]. A este respecto, Grant agregaría: «intuition/imagination is replaced by observation/experiment»[13].

Fue así que hasta no tener una tensión tal, lo fantástico como paradigma clásico no pudo haber existido como tal.

Así lo cree también Rosemary Jackson: «Fantastic tales proliferate during the nineteenth century as an opposite version of realistic narrative: the literature of the fantastic is nothing more than the uneasy conscience of the positivist nineteenth century»[14]. Mery Erdal Jordan asegura que en ese siglo «el relato fantástico, al crear una tácita y explícita antino-

[11] Albert Béguin, *Creación y destino,* p. 22

[12] Cassirer *apud* M. Erdal Jordan, *op. cit.,* p. 21

[13] Grant *apud* Jordan, *ibid.*, p. 24

[14] R. Jackson, *op. cit.*, p. 24, «Los cuentos fantásticos proliferan durante el siglo diecinueve como oposición a la narrativa realista: la literatura de lo fantástico no es más que la intranquila conciencia del positivismo del siglo XIX».

mia con el relato realista, afianza sus caracteres genéricos»[15].

Es por eso que es hasta ese momento que lo fantástico en su forma clásica comienza a registrarse. Al respecto, Ignacio Soldevilla es muy enfático al alertar acerca de lo inapropiado de pensar en «literatura fantástica» antes del siglo XVIII, o incluso en la edad media, como algunos investigadores han considerado:

> Si pretendemos, pues, en el marco de un estudio diacrónico de la «literatura fantástica», retroceder, sin solución de continuidad, desde el siglo X al siglo XII, incurriremos en un flagrante delito de anacronismo [...] ¿Cómo historiar la literatura medieval si lo que nosotros entendemos hoy por literatura no formaba parte siquiera de la concepción cultural del mundo peninsular en aquellos siglos?[16]

Para Soldevilla la concepción que se tiene de lo fantástico no cabe en el *corpus* medieval, pues «nuestra concepción contemporánea de lo fantástico no puede servirnos para intentar una lectura que no esté teñida de anacronía […] en la medida en que no se olvide que no es aplicable a la recepción medieval»[17].

Su argumentación refuerza nuestra hipótesis de que lo fantástico no aparece sino hasta el siglo XVIII y XIX. Incluso

[15] M.E. Jordan, *op. cit.*, p. 23

[16] Ignacio Soldevila, «La fantacidad en el corpus textual del medioevo», en *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 69-70

[17] *ibid.,* p. 75

para un teórico no riguroso como Carrilla la idea misma de «cuento literario» es propia del siglo XIX.

> El cuento literario —es bien sabido— es un género de origen tardío, o si preferimos de conformación bastante cercana a nosotros. Por supuesto, que hablo del «cuento literario», vale decir de un tipo que alcanzó a perfilarse, en realidad, a lo largo del siglo XIX[18].

Por lo tanto, no es correcto aplicar el término «fantástico» al *corpus* medieval, como lo señala Ignacio Soldevilla:

> No parece el mejor camino, aunque sea inevitable intentar transitarlo, buscar, por ejemplo, el nombre fantasía y el adjetivo fantástico en dichos textos [...] Que tales términos aparezcan en esa época no implica, ni mucho menos, que vehicularan entonces los mismos significados[19].

Tal consideración es determinante. De manera epistemológica Antón Risco reflexiona también sobre el tema:

> A lo largo de todo el siglo (XIX), en la mayor parte de los casos, lo fantástico conducía al nivel referencial. A confirmar el viejo conflicto entre racionalidad y fe, entre lo sobrenatural (en su tenaz precisión por mantener su prestigio) y la ciencia (de ahí que se sirviese tan a menudo del folklore y de mitologías consagradas)[20].

[18] E. Carrilla, *El cuento fantástico*, p. 14

[19] I. Soldevila, «La fantacidad en el corpus textual del medioevo», en *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 69-70

[20] A. Risco, *op. cit.*, p. 141

Lo mismo señala Rosalba Campra:

> Las categorías de «realismo/fantástico» resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales —los códigos— son evidentemente tributarios de la historia [...] Esas categorías empiezan a usarse de un modo más o menos sistemático a partir del siglo XIX [...][21].

El propio Roger Caillois sostiene que lo fantástico no podría surgir sino después del triunfo de una concepción científica de orden racional, después del establecimiento estricto de las causas y los efectos.

Para Jaime Alazraki, ese momento ocurre entre los años 1820 y 1850, cuando el género inédito llamado «fantástico» distribuyó sus obras maestras. Alazraki nos recuerda que Omán nace en 1778; Poe y Gogol en 1809. Entre esas dos fechas nacen William Austin (1778), Achim von Armin (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1782), Honoré de Balzac (1799), Nathaniel Hawthorne (1803) y Merimèe (1805), Charles Dickens (1812), Sheridan Le Fanu (1814) y Tolstoi (1817); o sea, todos los maestros del género. En resumen, para Caillois, y retomado después por Alazraki, lo fantástico aparece apenas antes del siglo XIX como una compensación al exceso de racionalismo.

A Caillois, Alazraki, Erdal Jordan, Carrilla, Soldevilla y Risco, se les suma David Roas, quien también concluye que lo fantástico no puede concebirse como existente desde siempre, sino que «su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones

[21] R. Campra, *op. cit.*, p. 90

adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural»[22].

Es importante señalar que justo a principios del siglo XVIII el panorama de la narrativa europea era dominado por cuentos del tipo maravilloso y no es sino hasta que Horace Walpole —con *El castillo de Otranto*— se logra conflictuar mediante una tensión al mundo racional haciendo uso de la novela antigua, es decir la medieval.

Génesis del sistema de lo fantástico

Caillois sugiere una secuencia cronológica del relato fantástico, que emerge de las raíces del relato maravilloso. Aunque es lamentable que no lo desarrolle en su totalidad, sí lo esboza de forma inteligente. Así, señala lo que será en gran medida uno de nuestros principales argumentos del presente trabajo: «Es por eso que lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza»[23].

El anterior postulado es del todo compatible con nuestra propuesta, pues, como veremos, las reglas genéricas de lo fantástico quedarían esbozadas en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, que está considerado el primer relato gótico, y que es también el primer texto escrito con la plena conciencia de causar una reacción en el lector anteponiendo y enfrentando dos mundos alejados como la realidad y la fantasía, es decir, la tradición del cuento maravilloso me-

[22] D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, p. 21
[23] R. Caillois, *Imágenes, imágenes,* p. 11

dieval y los postulados realistas de la época, como señala el propio Walpole en el prefacio de su obra.

Coincido con una alocución de Harry Belevan que dice que «lo fantástico aparece como eminentemente reflexivo: existe en la medida en que hay conciencia de él […] Lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo»[24].

Por esa razón, *El castillo de Otranto* sería la primera obra genuinamente fantástica, pues fue la primera en la que el autor es consciente de los elementos que conforman el sistema de lo fantástico.

No está errado Caillois cuando señala que lo fantástico no podía sino

> surgir después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros[25].

Ya en el II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, realizado en la ciudad de México en el año 2000 (el primero tuvo lugar en La Habana, Cuba), se trabajó con el concepto de lo *fantástico clásico*:

> No cabe duda de que lo fantástico clásico, lo que la mayor parte de los especialistas consideraban como tal, nació en el siglo XIX. De la mano de un romanticismo que puso el dedo

[24] H. Belevan, *op. cit.*, p. 107

[25] R. Caillois, *Imágenes, imágenes*, p. 14 y 19

> en la llaga de una razón que no alcanzaba a explicar todo lo que de inexplicable tiene el mundo se asentó en las letras[26].

Y en efecto, partiendo de *El castillo de Otranto*, publicado en 1764 con un tiraje de 500 ejemplares, se prefigura un sistema literario que ha sufrido diversas mutaciones, y por qué no decirlo, una evolución que no se detiene hasta nuestros días.

Cabe destacar que Roger Caillois ubica como primer intento de formación de lo fantástico *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jean Potocki, cuya primera parte fue impresa en San Petersburgo en 1804, pero esta obra no tiene las características necesarias para considerarla como fundadora del sistema de lo fantástico. Ya veremos, en su momento, la pertinencia de *El castillo de Otranto* en esta génesis del género como tal.

Es de suma importancia para nuestra investigación la sentencia de Caillois en la cita antes transcrita cuando señala que lo fantástico «en una palabra, *nace*». Este «nacimiento» es verificable cuando en un texto se logra contraponer el discurso maravilloso al racionalismo reinante, creando una «marca de época» y una concepción del lenguaje como posibilidad de representar la otredad, poniendo en juego las relaciones de alteridad con la realidad como un centro estético.

Lo fantástico, en ese sentido, siguiendo a Caillois, hasta no llegar el siglo XIX, en la historia de la literatura es un «género inédito». El nacimiento de lo fantástico en Europa

[26] Prólogo a *Lo fantástico y sus fronteras, II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, p. 15

«es contemporáneo del romanticismo. En todo caso, apenas aparece antes del fin del siglo XVIII y a manera de compensación de un exceso de racionalismo»[27].

Susana Reisz asegura también que la literatura fantástica nace en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas desde entonces. Así resume: «Suele admitirse que lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural»[28].

El racionalismo, luego entonces, permite la aparición de lo fantástico. Al respecto coinciden varios teóricos. Franklin García Sánchez lo deja claro: «En cualquier caso, resulta obvio que lo fantástico es indisociable del racionalismo y de su manifestación estética, el realismo, de donde se desprende su carácter de fantasía mimética y, de hecho, de construcción oximorónica»[29].

Por otro lado, también se sale de una época en que el pensamiento popular es puramente maravilloso, como lo explica de manera abundante Roger Caillois:

> El Siglo de las Luces termina, ya se sabe, con un resplandeciente impulso de lo maravilloso. Florecen todas las supersticiones, y con tanto más éxito si adoptan una apariencia

[27] R. Caillois, *Imágenes, imágenes*, p. 19

[28] S. Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en *Teorías de lo fantástico,* p. 195

[29] F. García Sánchez, «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», en *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 87

> científica [...] De Rusia a Pensilvania, en Irlanda y en Inglaterra como en Alemania y en Francia, es decir sobre toda la extensión de la cultura occidental, exceptuando el Mediterráneo, a ambos lados del Atlántico, en el espacio de una treintena de años, de 1820 a 1850 aproximadamente, este género inédito distribuyó sus obras maestras[30].

Así el sistema de lo fantástico (y con ello su paradigma clásico) se consolida cuando se registra, por un lado, una conciencia de la imaginación como un elemento de alteridad, y por el otro, la creación literaria se propone cumplir una simple función mimética, como imitación o reflejo del mundo real.

Nadie lo ha puesto más claro que Mery Erdal Jordan:

> El relato fantástico, al crear una tácita antinomia con el relato realista, afianza sus caracteres genéricos [...] Lo que en el romanticismo es facultad inherente al lenguaje —i.e., la posibilidad de trascender el marco de lo sensible—, adquiere en la narrativa fantástica, que surge al margen de la escuela realista, visos de convención y, así, se configura genéricamente[31].

Asimismo, el cambio paradigmático del sistema de lo fantástico se registraría a finales del XIX, como lo explica también Erdal Jordan: «En tanto que en el siglo XX, el surrealismo se propone justamente modificar ese concepto de realidad: lo "invisible" romántico pareciera encontrar sus equivalentes en "la realidad surrealista"»[32].

[30] R. Caillois, *op. cit.*, p. 21
[31] M. E. Jordan, *op. cit.,* p. 22
[32] *idem*, p. 31 y 32

En el capítulo correspondiente veremos de qué manera la reflexión sobre «lo invisible romántico», que se radicalizaría en el surrealismo, da origen a otra clase de relato de imaginación, y más tarde a su relativización. Pero aún no es hora de llegar ahí.

Paradigma de lo fantástico clásico

Cómo opera el paradigma fantástico clásico

A diferencia del paradigma moderno y posmoderno —cuya naturaleza será esbozada más adelante—, el paradigma clásico de lo fantástico está definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir una irrupción —para utilizar el término de Caillois— lineal, del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato.

Este elemento extraño, casi siempre, es diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre externo al hombre.

El elemento extraño antropomorfizado —lo otro en la concepción de Bravo—, casi siempre se registra en este paradigma como un vampiro, sílfide, bruja, la Muerte, hombre lobo, doble, el Diablo, etcétera, cumpliendo así a carta

cabal la reflexión de Louis Vax cuando señala que: «el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real. [...]. En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón»[1].

Como hemos mencionado, no es una condición obligatoria que el elemento extraño, *lo otro*, sea por fuerza una figura antropomorfizada, sino puede tratarse de una fuerza abstracta, que en efecto *acecha* a la cotidianidad.

Víctor Bravo es muy categórico al esquematizar su propuesta teórica en los siguientes puntos:

a) La producción de lo narrativo supone la puesta en marcha de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el doble respecto al yo, etc.) y un límite, que los separa e interrelaciona, la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite.

b) Lo «real» que lo fantástico pone en entredicho es, globalmente, la noción que empieza a forjarse a partir del renacimiento y que tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad.

c) La producción de lo fantástico supone la escenificación del «Mal» (entendido éste en su sentido funcional, más que ético)[2].

[1] *Apud* V. Bravo, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica*, p. 41

[2] *ibid.*, p. 51

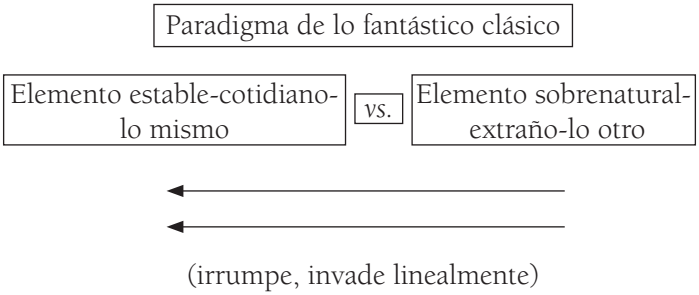
Para Bravo, en lo fantástico clásico, el mal codifica por lo general la otredad, lo externo al ámbito de lo familiar. Este último punto es de vital importancia para nuestra argumentación, aunque diferimos un poco de él, debido a que lo que caracteriza lo fantástico clásico no es sólo el temor (los «terrores imaginarios» que menciona Vax), sino cualquier otra fuerza de carácter extraordinario.

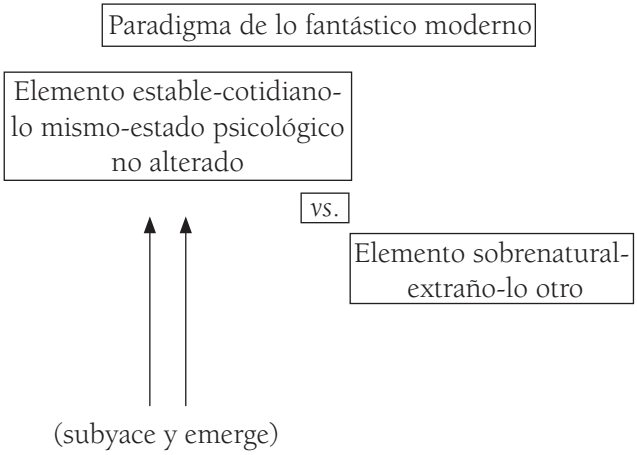
Cabe destacar que lo *otro*, ese elemento que «manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real», —pueden ser, como en algunos cuentos de Ricardo Garibay—, ángeles, que, como tales, no representan necesariamente el mal, sino una fuerza extraordinaria, extranatural o inexplicable, ya que como dice Vax, «lo fantástico se nutre del escándalo de la razón».

Es importante señalar también que lo fantástico clásico en ese sentido, opera de manera «lineal» y *contigua*, es decir, el elemento sobrenatural-extraño-lo *otro*- invade a un elemento estable para «perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo», ya sea el mundo real, un ambiente familiar o un estado psicológico no alterado.

Hacemos hincapié en esta contigüidad y linealidad, porque este esquema se rompe en el paradigma de lo fantástico moderno, que tendría al elemento sobrenatural-extraño-lo otro- debajo, listo para emerger; es decir, en lo fantástico moderno dicho elemento extraño subyacería, estaría dentro del hombre y no fuera de él como sucede el paradigma clásico de lo fantástico.

Al respecto, proponemos los siguientes esquemas:





En su momento, ofreceremos el esquema de lo fantástico posmoderno, que hibrida ambos esquemas (p. 267). Para entender un poco más la diferencia entre paradigmas, citaremos como punto central de nuestra argumentación el sistema modelizante de laberintos de Lauro Zavala, incluido en su *libro La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, escritura y vida cotidiana*, en el que identifica tres clases de sistemas de verdad, por lo tanto, tres maneras de construir,

deconstruir y reconstruir la realidad. Los tipos de laberintos o construcciones epistemológicas son: el circular, el arbóreo y el rizomático, que equivalen a nuestros paradigmas clásico, moderno y posmoderno[3].

El llamado laberinto circular es el que podríamos llamar laberinto clásico. Este laberinto contiene únicamente una solución, y por lo tanto contiene una verdad. Esta verdad, al ser única, es una verdad necesaria[4].

En lo fantástico clásico sólo hay una verdad absoluta, una verdad única —presentada como el estado de cosas—, un sistema de valores que es acechado por el elemento sobrenatural-extraño-lo otro y que en manos de éste puede llegar a ser aniquilado.

En el paradigma moderno hay un sistema de valores que ya no es absoluto, hay varias posibles verdades dentro de él. Al respecto, Zavala señala que este laberinto, llamado arbóreo, rompe con la lógica circular del laberinto clásico, es decir, rompe con la lógica del camino único y de la única verdad. A este laberinto le llama moderno, ya que es el que le da forma a un sistema donde varias verdades son posibles, de manera alternativa, y donde hay diversas posibilidades de interpretación.

En el fantástico moderno las interpretaciones sobre la irrupción de lo *otro* son múltiples, ya que no se sabe la verdad absoluta sobre la naturaleza de la invasión, como sucede en el caso paradigmático de «Casa tomada» de Julio Cortázar.

[3] Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*

[4] *ibid.*, p. 12. Lo anterior permite utilizar el sistema ternario derivado de la teoría de los laberintos de Stefano Rosso y Umberto Eco expuesta en 1991.

Cabe destacar que las rupturas clásico/moderno/posmoderno no obedecen de ninguna manera a una categoría cronológica, por lo que pueden operar cualquier época de la historia.

Como hemos dicho líneas arriba, el laberinto posmoderno, el cual hibrida, relativiza y simula la verdad, lo abordaremos más adelante.

Paradigma clásico: irrupción insólita

Desde el comienzo de este estudio hemos señalado que lo fantástico trata de una irrupción de lo extraordinario en el orden de lo cotidiano.

Ana María Barrenechea comenta al respecto que «así, la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales»[5].

Como ya hemos consignado, la investigadora Flora Botton asegura al respecto que: «lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensables para la aparición de lo fantástico»[6].

[5] Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, p. 87-103

[6] F. Botton, *op. cit.,* p. 38

Para Botton, cuando se habla en específico de lo fantástico es de suma importancia establecer la oposición de alteridad, ya que «el acontecimiento fantástico se contrapone a la vida cotidiana, "normal". Si no fuera así, no tendría esa calidad especial que le confiere la característica de extraño, de inquietante»[7].

Concluyendo, lo fantástico problematiza contrarios, da do que su configuración se basa —al menos en el siglo XIX— en la convergencia de paradigmas excluyentes (vida/muerte, natural/sobrenatural). Dichos contrarios se localizan en la raíz de lo que es connatural a todo ser humano, en lo que Jung llama la dimensión colectiva del inconsciente.

Como veremos, este choque de contrarios originó lo que conocemos hoy día como relato fantástico, el cual tendría —como también ya lo hemos prefigurado— su origen en *El castillo de Otranto,* de Horace Walpole.

El castillo de Otranto, nacimiento de lo fantástico clásico

El castillo de Otranto, de Horace Walpole, es el primer relato que como tal prefigura el paradigma clásico de lo fantástico, porque por primera vez, de manera explícita, se oponen dos fuerzas distintas que parecen disociadas: el mundo de lo maravilloso, proveniente del romance medieval, y el racionalismo tan en boga en el Siglo de las Luces, que como

[7] *ibid.*, p. 57

ha señalado Víctor Bravo, proviene a su vez de la reconsideración renacentista de los conceptos de espacio, tiempo y causalidad. Este polo mimético será llamado de manera explícita por Walpole «lo apegado a lo natural», esto es, una suerte de realismo.

Walpole, en 1764, se propone configurar «un intento de fusionar dos especies de novela, la vieja y la moderna. En la primera todo era imaginación e improbabilidad; en la segunda se pretende, y a veces se consigue, copiar con éxito la naturaleza»[8].

El investigador David Roas también coincide en datar el nacimiento de lo fantástico, en su *función inaugural*, con la aparición de *El castillo de Otranto* de 1764, al considerar que ésta es «la primera manifestación literaria del género fantástico»[9], aunque no su consolidación. Ésta vendría 133 años después con *Drácula,* de Bram Stoker.

Y en efecto, lo que de suyo es revolucionario en la novela de Walpole es la conciencia de esos dos estados que están contrapuestos: lo imaginario y lo irreal; «la vieja novela y la moderna».

Hacia la década en que vio la luz la obra de Walpole, el debate sobre el origen del «romance», nombre que se le dio al tipo de relato que el escritor llama «la vieja novela», estaba latente. E. J. Clery lo explica:

[8] Horace Walpole, «Prefacio a la segunda edición», *El castillo de Otranto,* p. 15

[9] D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, p. 22

> Through the 1769 and 1770´s, rival theories had been taking shape: the eastern theory (with William Warburton at its head), arguing that romances derived from eastern tales imported to Europe at the time of the Crusades or earlier, during Moorish rule in Spain; the northern theory (championed by Thomas Percy) locating the source of romance in the Norselands, with the Normans as disseminators; and a Celtic theory put forward by the Welsh antiquarian Evan Evans[10].

La historia de *El castillo de Otranto* se ubica en la época de las Cruzadas, toda vez que Walpole la quiere hacer pasar por una obra que había sido encontrada en una vieja biblioteca católica del norte de Inglaterra. Así lo anota Walpole en el prefacio de su novela:

> Fue encontrada en la biblioteca de una vieja familia católica en el norte de Inglaterra. Fue puesta en letra de molde en Nápoles en el año 1529. No consta cuánto tiempo antes había sido escrita. Los principales incidentes son de aquellos en los que se creía en las épocas más oscuras de la cristiandad; pero el lenguaje y la trama no tienen nada que huela a barbarie. El estilo es el italiano más puro. Si la historia fue escrita cerca del tiempo en que se supone que tuvo lugar, debió escribirse

[10] E.J. Clery, «The genesis of the "Gothic" fiction» en Jerrold, E. (ed.), *Gothic Fiction*, p. 34. «Durante 1769 y 1770 teorías rivales tomaron forma: la teoría oriental —con William Warburton a la cabeza— argumentaba que los *romances* derivaban de los cuentos orientales exportados a Europa en la época de las Cruzadas o antes, durante el gobierno morisco en España; la teoría del Norte (defendida por Thomas Percy) localizaba la fuente del *romance* en los nórdicos, con los normandos como diseminadores; una teoría céltica (también) fue propuesta por el anticuario galés Evan Evans [...]»

> entre 1095, época de la primera cruzada, y 1243, año de la última, o no mucho después[11].

Esos incidentes, de los que da cuenta la novela de Walpole, a saber, varios hechos maravillosos, como los de aparición de fantasmas u objetos mágicos, como una espada o un yelmo gigantes, son «de aquellos en los que se creía en las épocas más oscuras de la cristiandad», y bien podrían ser éstos los de los relatos maravillosos de origen árabe, o una mezcla con los medievales de Europa noroccidental. Cualquiera que sea la fuente (o bien podría ser el resultado de una mezcla de ambas), dichos incidentes se ubican dentro del orden de lo maravilloso. Recordemos que para Caillois lo maravilloso:

> está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas: los milagros, los portentos y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicciones, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce, él también, la dicha del bien y del mal [...] Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de ésta, sobrenaturaliza, todo permanece notablemente homogéneo[12].

Caillois profundiza en esta visión de lo maravilloso:

> A través de lo maravilloso del cuento de hadas, el hombre, aún desprovisto de las técnicas que le permitirían dominar la

[11] H. Walpole, *El castillo de Otranto*, p. 11
[12] R. Caillois, *Imágenes, imágenes*, p. 11

> naturaleza, satisface el ámbito de lo imaginario, de ingenuos deseos, que sabe irrealizables: estar en otra parte en el mismo instante, volverse invisible, actuar a la distancia, metamorfosearse a gusto, ver su tarea cumplida por animales serviciales o esclavos sobrenaturales, invisibles, ungüentos eficaces, marmitas en abundancia, filtros irresistibles, escapar en fin a la vejez y a la muerte[13].

Nótese que lo maravilloso en *El castillo de Otranto* se contrapone a un dejo de racionalismo que no permite a los personajes principales aceptar que aquel mundo maravilloso sea parte del mundo real.

Dicho sea de paso, un relato como *El castillo de Otranto* pone en evidencia la falta de exactitud de la postura de Todorov, ya que no sabemos si en las décadas cercanas a 1765, fecha de su publicación, el lector tuvo una reacción de aceptación de los hechos sobrenaturales como naturales o de escándalo, condición *sine qua non* de lo fantástico según este teórico. De tal manera que al no poder verificarse la «vacilación del lector» en ese momento, no existiría lo fantástico, de acuerdo con Todorov.

En cambio, si nos enfocamos a lo puramente textual, hallaremos con claridad en *El castillo de Otranto* el primer relato fantástico que pone en marcha de forma explícita una antinomia de lo positivista y lo medieval.

Este último elemento posible por la influencia de la condición maravillosa del romance del medievo. E.J. Clery consigna abiertamente: «Warton's theory was matched by orientalist elements in *Otranto* and *The Old English Baron*

[13] *ibid.*, p. 24

(both with Crusade contexts) and the Aikins' singling out of *Arabian Nights* for its "many striking examples of the terrible jointed with the marvellous"»[14].

Walpole opone, como hemos dicho líneas arriba, un incipiente dejo de racionalismo en *El castillo de Otranto*. La fórmula, asegura el propio Walpole, no es nueva.

Al respecto, E.J. Clery sugiere que la estratagema de mezclar imaginación y realismo, proviene de Shakespeare:

> It would be impossible to overestimate the importance of the Shakespeare as touchstone and inspiration for the terror mode, even if we feel the offspring are unworthy of their parent. Scratch the surface of any Gothic fiction and the debt to Shakespeare will be there. To begin with there are the key scenes of supernatural terror that are plundered by Walpole and then by many other fiction writers: the banquet scene, the vision of the dagger, and the visit to the cave of the three witches in *Macbeth*; the phantasmagoria of the tent scene in Richard III; and above all, the ghost scenes from Hamlet. In Walpole`s times these episodes had already acquired autonomous fame in the theatre through the thrilling naturalism of David Garrick`s acting style, capable of persuading a sceptical audience that they witnessed the supernatural[15].

[14] E.J. Clery, «The genesis of the "Gothic" fiction», en E. Jerrold, (ed.), *Gothic Fiction*, p. 34. «La teoría de Wharton fue puesta en juego por los elementos orientalistas de *Otranto* y *El viejo barón inglés* (ambos en el contexto de las cruzadas) y la de Aikins escogida de *Las mil y una noches* por sus "muchos ejemplos sorprendentes de la terrible conjunción con lo maravilloso"».

[15] E.J. Clery, «The genesis of the "Gothic" fiction», en E. Jerrold, (ed.), *Gothic Fiction*, p. 30. «Sería imposible sobrestimar la importancia de Shakespeare como piedra de toque e inspiración para el género

Sin embargo, podríamos decir, que habría que sopesar si estos elementos «maravillosos» shakespereanos fueron puestos ahí con el afán de crear un efecto fantástico, o bien, por el contrario, son reflejo del pensamiento mágico —maravilloso— de la época renacentista.

La «fórmula» empleada por Walpole de contraponer lo real y lo irreal como incompatibles, originó una *tradición*, condición de todo aquello a lo que se le puede dar el calificativo de «clásico». Prueba de ello es que poco años después de la aparición de *El castillo de Otranto*, Clara Reeve escribe *The Old English Baron,* una novela que viene a reafirmar la «hybrid new specie», que significó la obra de Horace Walpole.

> Clara Reeve was a specialist in romance. In 1772 she published a translation of John Barclay's sevententh-century *Argensis* from Latin, and in 1785 she was produce a substantial work of criticism, *The Progress of Romance...* Between these two, *The Old English Baron: a Gothic Story* appeared and, as her preface puts it, brought the technique introduced

de terror, aun si pensamos que sus sucesores son indignos de su mentor. Podríamos arañar la superficie de cualquier ficción gótica y la deuda con Shakespeare estará ahí. Para empezar, las escenas claves del terror sobrenatural que fueron saqueadas por Walpole, y por lo tanto por varios otros escritores de ficción, son escenas de un banquete: la visión de la daga y la visita a la cueva de las tres brujas en *Macbeth*; la *fantasmagoría* de la escena de la tienda en Ricardo III y sobre todo, las escenas fantasmales de Hamlet. En los tiempos de Walpole esos episodios habían adquirido también fama autónoma en el teatro a través del espeluznante naturalismo del estilo de actuación de David Garrick, capaz de persuadir a una audiencia escéptica de que lo que estaban viendo era sobrenatural».

> in Otranto «within the utmost *verge* of probability». Reeve presented her own slightly revised formula for combining «the ancient Romance and modern Novel»; «a sufficient degree of the marvellous to excite the attention; enough of the manners of real life, to give an air of probability to the work; and enough of the pathetic, to engage the heart in its behalf»[16].

Así, la herencia de Walpole es la de evidenciar el límite que separa su texto de lo maravilloso medieval.

La conciencia de que existe un límite entre «el viejo romance y la novela moderna», en ese momento, la que provenía de la razón, permite crear una primera tensión entre ambas categorías y propiciar así plenamente la aparición de lo fantástico. Aunque los personajes de la novela de Walpole no registran sobresalto al principio del relato, tal cual la fórmula de lo maravilloso, la vuelta de tuerca que aporta Walpole es la de que tales personajes experimentan hacia la mitad de la novela un terror súbito cuando los elementos sobrenaturales (el yelmo gigante, la espada, el fantasma) comienzan a amenazar con alterar el orden de lo establecido.

[16] E.J. Clery, «The genesis of the "Gothic" fiction», en E. Jerrold, (ed.), *Gothic Fiction*, p. 33. «Clara Reeve era una especialista en *romance*. En 1772 publicó una traducción del latín de la *Argenistas* de John Barclays, del siglo XVII, y en 1785 un trabajo sustancial de crítica, *El progreso del romance*... Entre esos dos, apareció *El viejo barón inglés: una historia gótica* y, como su prefacio apuntaba, llevó la técnica introducida en *Otranto al* límite de lo probable. Reeve presentó su propia pequeña fórmula revisada para combinar "el antiguo romance y la novela moderna" (fórmula usada por Walpole); "un grado suficiente de lo maravilloso que excita la atención; aunque con suficientes también formas de la vida real para dar un aire de probabilidad a la obra, y suficiente patetismo para comprometer el corazón en su nombre"».

En la *nouvelle* de Walpole, todas las manifestaciones de lo sobrenatural corresponden a un espíritu que quiere restablecer un orden que antes se ha roto. Es el alma en pena de Alfonso, el antiguo rey, la que pretende irrumpir en el orden de la normalidad, para establecer otro. En otras palabras, aunque aún pálidamente, *El castillo de Otranto* pone en marcha por primera vez la condición de que lo fantástico se produce cuando «uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo».

Esta puesta en escena del límite y de la transgresión, origen de todo lo fantástico, recorrerá el siglo XIX, y culminará en relatos que son paradigma de lo fantástico clásico, como el caso de *Drácula* de Bram Stoker, pocos años antes de que diera inicio la centuria por venir, el siglo XX.

Drácula, irrupción insoportable en el ámbito de lo real

De acuerdo con Roger Caillois, para que lo fantástico tenga lugar debe suponerse primero «la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo».

Pareciera que tal regla la cumple a carta cabal la novela de Bram Stoker, *Drácula,* publicada en Inglaterra en 1897, la cual despliega al principio de sus páginas un mundo que no es otro que el de la cotidianidad, la banalidad, un mundo completamente familiar. Es, en efecto, un mundo sólido, donde Jonathan Harker ejemplifica el naturalismo social del que también habla Walpole. Es decir, el mundo

de Harker, con su esposa Mina al lado, arropada ésta por su mejor amiga, Lucy, y los amigos de ambos. Se trata de un mundo del todo convencional al que un ente externo, una amenaza, un vampiro, viene a alterar. Dice el propio Harker al comienzo de su diario:

> Salimos de Buda-Pest al poco tiempo y llegamos a Klausenberg después de anochecer. Allí pasé la noche en el Hotel Royal. Para comer, o más bien para cenar, tomé pollo sazonado con pimentón; estaba muy bueno, pero me dio mucha sed. (*Memoranda:* conseguir receta para Mina.) Le pregunté al camarero, y me dijo que se llamaba *páprika hedl*, y que, como era plato nacional, podría pedirlo en cualquier lugar de los Cárpatos. Mis escasos conocimientos de alemán me resultaron muy útiles en esta ocasión; realmente no sé cómo habría podido desenvolverme sin ellos[17].

Líneas abajo el propio Harker hablará de la otredad que intentará introducirse, «irrumpir violentamente» en el orden cotidiano antes expuesto, mediante una entidad desconocida, extraña, insólita, imposible:

> Pude darme cuenta de que la región que él mencionaba se encuentra en el extremo oriental del país, en la frontera de tres estados: Transilvania, Moldavia y Bucovina, en medio de los Cárpatos, una de las zonas más salvajes y menos conocidas de Europa. Mas no fui capaz de hallar en ningún atlas o libro la localización exacta del Castillo de Drácula [...][18].

[17] Bram Stoker, *Drácula,* p. 97-98
[18] *ibid.*, p. 98

Y así, una vez delineadas las instancias que se confrontarán en el resto del relato, la banalidad de Harker con el salvajismo y lo desconocido de Drácula, puede cotejarse la trama con la definición de Caillois en cuanto a la operación de la estrategia fantástica:

> La instancia esencial de lo fantástico es la aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado [...] Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible[19].

Más aún: luego del comienzo de la novela, Jonathan Harker escenifica la regla que sugiere Caillois, en cuanto a que la amenaza de lo sobrenatural se despliega se despliega lentamente dentro del campo de lo cotidiano:

> Aunque la cama era bastante cómoda, no dormí bien: tuve toda clase de *sueños extraños*. Puede que tuviera que ver *un perro que estuvo aullando toda la noche* bajo mi ventana. O tal vez fuera la *páprika*, pues tuve que beberme toda el agua de la garrafa, y aún estaba sediento[20].

Es ya conocida la gama de hechos que se encadenan posteriormente en este relato para dar paso a la irrupción insólita en el campo de lo banal, que significa la aparición del conde Drácula. Como ya se señaló líneas arriba, lo que caracteriza

[19] R. Caillois, *op. cit.*, p. 13-14

[20] B. Stoker, *Drácula*, p. 99; las cursivas son mías

lo fantástico clásico es el temor (los «terrores imaginarios» que menciona Vax) producidos en su mayoría por la posibilidad de que invadan la tranquilidad del orden establecido, sean éstas todas las manifestaciones del mal o cualquier otra fuerza de carácter extraordinario, cuya condición inherente es que siempre está afuera del ser humano, es decir, una fuerza externa a él y que puede alterar el orden de lo mismo.

Muchas categorías pueden incluirse en lo otro: la oscuridad, lo prohibido, el deseo, y sobre todo la individualidad en toda su profundidad —todas ellas formas de otredad—, instancias que, aunque lejanas, comienzan a introducirse en las concepciones colectivas, lo cual se acentúa dramáticamente en *Drácula*.

A la cotidianidad de la trama se le opone la posibilidad de la voluptuosidad, la muerte, el misterio, el Oriente, los impulsos asesinos, la fuerza extraordinaria, los poderes psíquicos, etcétera. Drácula representa la posibilidad de invasión de todas esas fuerzas, que pueden romper el orden.

La sociedad victoriana, a la que pertenece la obra de Stoker, pensaba —por ejemplo—, en el sexo como un azote universal y virtualmente incurable.

Se atemorizaba a la juventud con la amenaza de una enfermedad imaginaria llamada «espermatorrea», en la que la pérdida de semen equivalía a la pérdidad de la sangre. Para un caballero victoriano —mencionan los especialistas— el sexo era algo bestial, contaminante, agotador, satánico. El lema era: «es preferible estar preocupado por el sexo que ocupado en él». Y es claro que todas esas fuerzas convergen en el vampiro.

Jerrold E. Hogle coincide cuando señala que lo gótico, categoría genérica en donde se enraízan tanto *El castillo de Otranto* como *Drácula*:

> Has lasted as it has because its symbolic mechanism, particularly its haunting and frightening spectres, have permitted us to cast many anomalies in our modern conditions, even as these change, over onto antiquated or at least haunted spaces and highly anomalous creatures. This way our contradictions can be confronted by, yet removed from us into [...] Some Gothic tales, such as *Frankenstein* or *Dracula,* have a lasting resonance of this kind, so much so that we keep telling them over and over again with different elements but certain constant features. Such recasting help us both deal with newly ascendant cultural and psychological contradictions and still provide us with a recurring method for shaping and obscuring our fears and forbidden desires[21].

Así, la riqueza de *Drácula* radica en haber podido integrar en un mismo espacio una serie de elementos del folclor de Europa del este y la sobriedad que perseguía la sociedad victoriana en un personaje que encarnaba no sólo eso, sino una serie de relaciones antagónicas universales como

[21] J.E. Hogle, «Introduction: the Gothic en western culture», en *Gothic Fiction*, p. 6. «Había perdurado como tal porque su mecanismo simbólico, particularmente sus molestos y temibles espectros, nos habían permitido escenificar diversas anomalías de nuestra condición moderna, aunque éstos se transfiguren en algo anticuado o en lugares menos aterradores y en criaturas demasiado anómalas. De esta forma, nuestras contradicciones pueden ser confrontadas, y hasta erradicadas... Algunos cuentos góticos, tales como *Frankestein* o *Drácula* tienen una resonancia perdurable de esta clase, mucho más cuando los contamos una y otra vez con diferentes elementos pero con ciertas características constantes. Semejante reconstrucción nos ayuda a enfrentar a nuevas y cada vez más fuertes contradicciones culturales y psicológicas, además de seguir proveyéndonos de un método recurrente para opacar nuestros miedos y deseos prohibidos».

la voluptuosidad y la supuesta virtud, la perversidad y el refinamiento, la libertad y el castigo que representa la inmortalidad, etcétera, y que fueron fundidos en un personaje que para muchos provenía del arquetipo que había puesto en juego ya Lord Byron en su *Don Juan*.

Drácula, como otros personajes de la novela gótica y del fantástico clásico, pone en evidencia la categoría de lo *abyecto* que Julia Kristeva menciona en su libro *Powers of Horror* (1980), que es una variación del concepto de lo siniestro (*uncanny*) de Freud.

Al respecto, Hogle remarca: «Kristeva argues for ghost or grotesques, so explicity created to embody contradictions, as instance of what she calls the "abject" and products of "abjection" which she derives from the literal meanings of *ab-ject*: "throwing off" and "being thrown under"»[22].

Nótese sin embargo que este concepto de lo «abyecto» se muestra, tanto en *Drácula* como en *Frankenstein*, como seres *externos* al hombre. Lo cual califica para el llamado *paradigma de lo fantástico clásico*.

Si, por el contrario, estas fuerzas sobrenaturales se hubiesen mostrado como latentes en cuanto a una posibilidad de emerger desde el interior del hombre, estaríamos hablando de un fantástico moderno, pero eso aún no era así.

En lo fantástico clásico estos «seres malditos» o «fuerzas extrañas», son símbolos de lo abyecto, símbolos de la otre-

[22] J.E. Hogle, «Introduction: the Gothic en western culture», en *Gothic Fiction*, p. 7. «Kristeva argumenta que los fantasmas o los seres grotescos, creados para encarnar contradicciones, son un ejemplo de lo que ella llama lo "abyecto" y productos de la "abyección", que ella deriva de los significados literales de ab-*yecto*: "quitado de" y "arrojado" hacia abajo "que se oculta"».

dad, esencias antropomorfizadas. Es como dice Hogle, parafraseando a Kristeva:

> Those othered figures reveal this deeply familiar foundation while «throwing it under» the cover of an outcast monster more vaguely archaic and filled with contradictions the supposedly normal human beings, as in the cadaverous creature of Frankenstein, the aristocratic vampire in Dracula, or shrunken and gnarled other-self-in-the-self of Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*[23].

Así, el «outcast monster» resulta de la cristalización de la otredad, la cristalización del límite, pero sobre todo, la cristalización de la conciencia entre lo real y lo imaginario.

Antón Risco propone que en lo que nosotros llamamos paradigma clásico de lo fantástico, a propósito del caso de Drácula, siempre se registra uno de dos movimientos: «o el personaje se desplaza y va al encuentro del prodigio (el agente inmobiliario viaja a los Cárpatos y allí se encuentra con el castillo de Drácula, habitado por vampiros) o es el prodigio el que se desplaza e irrumpe en el mundo cotidiano»[24].

[23] J.E. Hogle, «Introduction: the Gothic en western culture», en *Gothic Fiction*, «Esas figuras de la otredad revelan ese profundo fundamento familiar mientras arrancan la cubierta que oculta el rostro de un monstruo, marginado, vagamente arcaico, lleno de contradicciones para los seres humanos supuestamente normales, como la criatura cadavérica de Frankestestein, el vampiro aristocrático en Drácula, o el encogido y nudoso otro yo-dentro del yo del *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde,* de Robert Louis Stevenson.»

[24] A. Risco, «En las ruinas circulares», en *El relato fantástico, historia y sistema*, p. 139; comentario a pie de página

Cualquiera que sea el sentido de la irrupción que define lo fantástico clásico, ésta debe darse en cuanto amenaza, como oposición irreconciliable de dos ámbitos: lo real y lo sobrenatural. Por eso dice David Roas, justo a propósito de *Drácula* que:

> La trasgresión que define a lo fantástico sólo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector: pensemos por ejemplo en *Drácula* (1897) [...] donde sólo aparece un elemento imposible, el vampiro (y cualquier fenómeno sobrenatural); para su correcto funcionamiento fantástico, debe ser entendido como excepción, ya que de lo contrario, se convertiría en algo normal, cotidiano, y no sería tomado como una amenaza (no hablo aquí evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas), (sino de) una transgresión de las leyes que organizan la realidad[25].

Ricardo Garibay, un ejemplo del paradigma clásico fuera de su contexto histórico

Como hemos mencionado ya de manera amplia, la «irrupción insólita, casi insoportable en un mundo real», es lo que define a lo fantástico como sistema, y con ello a su paradigma llamado clásico.

[25] D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, p. 17

Ahora bien. Es necesario señalar que semejante paradigma funciona de manera independiente de su contexto histórico de origen, como en el caso del mexicano Ricardo Garibay, quien usa este paradigma para consolidar su registro literario. Sin embargo, también hay que destacar que este paradigma se usa en varias partes del mundo como sinónimo de lo fantástico, sin que esto sea correcto, ya que existen al menos un par de paradigmas más que abordan el sistema.

En el caso de la narrativa fantástica de Garibay (muy poco conocida, dada su veta mayoritariamente realista), el elemento *otro* que invade a la realidad no es una encarnación del mal, es decir un monstruo, vampiro, muerto, diablo, sílfide, súcubo, etcétera, sino una fuerza externa del bien, aunque transgresora a final de cuentas, materializada en *ángeles*.

Lo anterior demuestra que la fuerza externa que entra en choque con la atmósfera cotidiana desplegada en un relato fantástico clásico debe cumplir sólo con un requisito: ser de naturaleza extraordinaria, ser sobrenatural. En pocas palabras, encarnar la otredad.

El ejemplo al que nos referimos es el cuento «Aires de blues», publicado en México en 1984 y contenido en el volumen *Obras reunidas*. En dicho relato, el narrador es autodiegético, ya que en este caso tiende «normalmente a subordinar las cuestiones enunciadas a una cuestión central; [...] el narrador detenta un conocimiento absoluto de los asuntos, pero los revela gradualmente»[26].

Asimismo se registra una focalización omnisciente del narrador, que es a la vez yo-personaje y yo-narrador. Se entiende por focalización omnisciente a «toda representación

[26] Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, p. 158

en la que el narrador hace uso de una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada»[27].

«Aires de blues» cuenta la historia de una familia compuesta por un anciano —el yo narrador—; su hijo, Federico; su nuera, Juventina —una saxofonista amante de Bach y que ejecuta los aires de blues—; y la hija de estos dos: Linda.

Dicha familia, a bordo de su automóvil, se adentra en un «desierto blanco» por carretera y de repente se ve rodeada de ángeles. Estos seres alados son de tamaño descomunal y corresponden a la imagen que de ellos se tiene en la iconografía católica.

La obsesión por los ángeles en Ricardo Garibay es recurrente. Su afición no se limita a «Aires de blues», sino a otros cuentos fantásticos como «Matías y el Ángel», «Cristeta», «Enedina», y «Towí volando en invernadero»[28].

Otros relatos de Garibay presentan la misma idea. El cuento inédito «El Pegaso», que se publicó de manera póstuma en *El Universa*l de la ciudad de México, el 4 de mayo de 2000, también incluye un elemento sobrenatural, en este caso, un pegaso que se adentra en la cotidianidad.

Cabe destacar que otros relatos fantásticos de Garibay como «La noche terrible», «De fantasmas», «Aixa», «Hay que morir», «Amor mío» y «Caballos de tempestad», también utilizan el esquema del paradigma clásico aquí propuesto.

Garibay, al igual que Horace Walpole (e igual que Julio Cortázar y Jorge Luis Borges), teorizó sobre su quehacer fantástico, como se puede corroborar en su libro de ensayos

[27] *ibid.*, p. 104

[28] Ricardo Garibay, *Obra reunida I. Cuento*

Paraderos literarios. En él, como lo hacen Borges o Cortázar, considera a lo fantástico un ejercicio de conciencia textual:

> El *trasgo* [elemento sobrenatural-extraño-*lo otro*] puede aparecer [irrumpir] en una mañana de primavera [elemento estable-cotidianidad-*lo mismo*]; el horror metafísico puede abrirse paso entre dos segundos en un jardín de niños [lo otro irrumpiendo en el orden familiar]. El ángel y el demonio [figuras antropomorfizadas] se aposentan imprevistamente [irrupción insólita, casi insoportable] en nuestro contorno familiar [el mundo real]. Y en literatura, si tenemos el interés dramático, el cuento que contar, la tramoya [el telón de fondo del que habla Flora Botton] valdrá en la medida en que haga imprevisible la fantasía [lo maravilloso, lo sobrenatural]. Quien tenga entendederas para entender, entienda[29].

Cabe destacar que el autor nunca negó su predilección por la figura angelical como representación ideal de lo fantástico. Garibay también echó mano de lo maravilloso en los cuentos infantiles: «Cristeta», «El humito del tren y el humito dormido» y «Enedina». Sobre la construcción de lo maravilloso discurre:

> [Es] un poco el cuento que cuenta un niño, para quien no hay una raya divisoria entre el sueño y la realidad, entre la fantasía y la existencia tangible. Así es el mundo y la vida, yo lo sé, por eso nunca advertimos la aparición del milagro y, al

[29] R. Garibay, *Paraderos literarios*, p. 315; las acotaciones dentro de los corchetes son nuestras

> escribir, destacamos con precisión ese instante entre invisibles signos de admiración[30].

En «Aires de blues» lo fantástico es paradigmáticamente clásico al hacer su aparición un ejército de seres colosales, capaces de transformar la materia, la temperatura y el tiempo. En dicho cuento, el ambiente familiar —conforme al paradigma de lo fantástico clásico— se torna de pronto *invadido y perturbado*.

> Un ángel volaba a unos cincuenta metros de distancia y a diez o quince de altura y volaba con las alas plegadas y era enorme y color de acero y despedía reflejos verdosos.
>
> [...] Casi exactamente igual al de la izquierda, a la derecha volaba un ángel profundamente amarillo, oscuramente amarillo y sólo esto lo diferenciaba del primero.
>
> —Fede... —dije con un hilo de voz, y protegí a la niña incrustándola en el pecho[31].

Cabe señalar que en este cuento, una vez traspasado el límite por el elemento sobrenatural-extraño-*lo otro*, de manera lineal y contigua, los personajes entran en un estado de sopor y sorpresa pues la irrupción se vuelve intolerable, es decir, *casi insoportable en medio del mundo real.* Para ser más exactos: «una invasión total, *insoportable*, de uno de los ámbitos, es decir de lo otro, trasgrediendo el límite, invadiendo a lo mismo para *perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo*»[32].

[30] *ibid.*, p. 206
[31] «Aires de blues», en Ricardo Garibay, *Obra reunida I*, p. 401
[32] *supra* V. Bravo, *Los poderes de la ficción*, p. 40

Garibay, como cualquier otro escritor contemporáneo, hizo uso del paradigma de lo fantástico clásico más de 200 años después de fundado, lo que comprueba que los paradigmas de lo fantástico pueden ponerse en marcha fuera del contexto histórico en el que fueron creados, y que operan más que como registros históricos lineales como esquemas de creación para ensayar y explorar sus propios límites.

Paradigma de lo fantástico moderno

Lo fantástico moderno comparte la estrategia general con el sistema de lo fantástico pero se estructura de otra manera. Lo fantástico moderno significa una ruptura con el modelo clásico de lo fantástico, pero no sólo en la forma en la que combina los elementos del sistema, sino sobre todo por la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico en sí mismo.

Lo fantástico moderno «aprendió» de la tradición de lo fantástico, pero también del sistema que históricamente precede a su aparición: lo maravilloso.

Lo fantástico moderno «usa» la estrategia textual de lo maravilloso para construir una nueva forma de fantástico.

No es extraño que Rosemary Jackson en *Fantasy: the literature of subversion*, al abordar y explicar el campo de lo maravilloso, agrupe bajo su influencia la historia de hadas, al romance, lo mágico y el surrealismo (manifestación del paradigma fantástico moderno).

Lo fantástico moderno, como argumentaremos aquí, construye su estrategia sobre las bases de lo maravilloso, justo para no hacer tan evidente sus reglas de construcción.

¿En qué consiste el paradigma de lo fantástico moderno?

El sentido de la palabra *modernus* se origina en el siglo V con el sentido que lo entendemos y deriva del vocablo modo, pero también de *hodiernus* que significa no sólo nuevo, sino también actual[1].

Es así que la concepción de modernidad nace con la idea de relación con el pasado. Lo moderno se origina «en el tránsito de la antigüedad romana hacia el mundo nuevo de la cristiandad», como señala Jauss.

Haroldo de Campos ha sido más agudo al sugerir la volatibilidad del término, que no está anclado en un periodo específico de la historia, pues es utilizado en

> la renovación carolingia en el siglo IX y por la querella entre los *antiguos* y los modernos en el siglo XIII; por la conciencia de un nuevo nacimiento, de un *ritorno delle Muse*, de una resurrección de la poesía, que Boccaccio expresa en relación con Dante y que será retomada después a propósito de Petrarca, hasta asumir en el renacimiento, el aspecto de una verdadera «metáfora biológica»[2].

La idea de lucha de lo moderno en contra de lo clásico que De Campos sugiere se ve cristalizada en el clasicismo

[1] Haroldo de Campos, «Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico», en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 24

[2] *Ibid.*, p. 25

francés, donde se registra de nueva cuenta «la querelle des Anciens et des Modernes», que contraponía a aquellos que profesaban los modelos antiguos y los que impulsaban la idea de progreso desarrollada por la ciencia y la filosofía de aquellos nuevos tiempos.

«En el siglo XVIII (el Siglo de las Luces o Filosófico), el elemento nuevo de la concepción de lo que sea moderno está, según Jauss, en la introducción de la dimensión del futuro, en la perspectiva utópica»[3].

Así, en los términos de Federico Schlegel, el arte moderno se distingue del antiguo por haber sustituido las «ideas directrices». Esto resulta trascendental para este trabajo, pues ubica el término moderno no sólo como un periodo reconocible de la historia, sino como una categoría independiente del momento histórico.

Octavio Paz propone una contundente concepción del término moderno, al ubicar su existencia en relación con la idea de una «tradición de ruptura». Freddy Mariñez Navarro lo expresa con claridad en su artículo «Los paradigmas de la sociología y el problema contemporáneo»:

> La *reflexión sociológica* (y que se extiende a todos los terrenos del conocimiento) no pudo emerger más que en un marco de *ruptura* realizada con la tradición. Ruptura denominada *revolución industrial, democrática, reforma,* o más, para tomar el vocabulario actual, *modernidad*[4].

[3] *ibid.*, p. 26-27

[4] Freddy Mariñez Navarro, «Los paradigmas de la sociología y el problema contemporáneo», en Zidane Zeroui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, p. 127

El investigador Luc Ferry, citado por Mariñez, coincide cuando dice que la modernidad lucha contra la tradición, es decir, «contra todos los poderes instalados».

Lo fantástico moderno también presenta una ruptura en cuanto a la tradición que había instalado o instaurado el paradigma clásico, en el que la otredad siempre es externa, amenaza con invadir el límite marcado.

En el fantástico moderno, la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa de ser externa a ser interna.

En ese sentido, la clave para reconocer lo fantástico moderno es la inversión de los elementos que conforman el esquema clásico, para lo cual es del todo indispensable romper con el modelo anterior, mediante una conciencia explícita de los elementos que integran la tradición y su subsecuente transgresión.

Todorov intuye en su estudio canónico esta ruptura al teorizar que la otredad, que hasta el siglo XIX fue por completo externa, es sustituida paulatinamente por temores «internos», esto a partir del psicoanálisis, con base en el cual la literatura fantástica «moderna» ubica a todos los fantasmas dentro de los seres humanos. En el ámbito textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños sino que están diluidos dentro del texto mismo, como alegoría del lugar que guardan dentro del ser humano.

Noé Jitrik coincide con nuestra postura en cuanto a la definición de un tipo especial de fantástico perteneciente al siglo XX cuando dice que Cortázar (ejemplo paradigmático de nuestro fantástico moderno) pone la irracionalidad adentro, «los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se

manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros»[5].

Me sorprende la coincidencia de lo anterior con las observaciones de Sara Castro-Klaren, quien ve en la prosa de Julio Cortázar una sola esperanza: la de encontrarse consigo mismo, lo cual ocurre mediante una epifanía. Y la epifanía, tal como lo proponemos en este trabajo, siempre emerge de las profundidades del texto, o de la naturaleza del hombre, como se muestra en nuestro esquema de lo fantástico moderno.

Este modelo se confirma en una cita de Jaime Alazraki cuando teoriza su propuesta de lo neofantástico que, como lo veremos más adelante, corresponde a nuestro concepto de fantástico moderno. Alazraki señala: «si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro *emerge* de una nueva postulación de la realidad»[6].

Es cierto, lo fantástico moderno busca alcanzar una trascendencia con esa epifanía. Una prueba paradigmática de ello es *La metamorfosis* de Franz Kafka, modelo que, como veremos aquí, configura un tipo de fantástico que también será el de Cortázar. Incluso, el propio Todorov llama a este texto explícitamente fantástico moderno:

[5] Noé Jitrik, *El fuego de la especie*, p. 49

[6] Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, p. 28; las segundas cursivas son mías

> Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista [...] La literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvirtió las categorizaciones lingüísticas, recibió por esa causa un golpe fatal; pero de esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura [...] ¿En qué se convirtió entonces el relato sobrenatural del siglo XX? Tomamos el texto sin duda más célebre susceptible de ser ubicado en esta categoría: *La metamorfosis* de Kafka[7].

Sobre ello, Flora Botton comenta:

> También Todorov, como Caillois, ve una evolución histórica del cuento fantástico, pero no la explica, sino que se pregunta por sus causas: lo fantástico, dice, aparece en el siglo XVIII con Cazotte; un siglo más tarde se encuentra (ya) en los cuentos de Maupassant[8].

Nosotros proponemos que Maupassant prefigura ya el fantástico moderno y es el puente entre un fantástico clásico, como el de *Drácula* de Stoker, y uno moderno, como el de Kafka. El propio Todorov, al observar este cambio, señaló: «Se pueden encontrar ejemplos de vacilación fantástica en otras épocas, pero será excepcional que dicha vacilación esté tematizada por el texto mismo. ¿Habrá una razón para una vida tan corta? O bien: ¿por qué ya no existe la literatura fantástica?»[9]

[7] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 133
[8] F. Botton, *op. cit.*, p. 24
[9] Citado en F. Botton, *idem*

Ante semejante postura habría que hacer dos reflexiones:

1) Todorov intuye el nuevo paradigma de lo fantástico moderno cuando señala que en los textos de Maupassant, y Kafka, la vacilación está tematizada por el texto.
2) Cuando se pregunta por qué ya no existe la literatura fantástica, en realidad Todorov está poniendo en evidencia la deficiencia de su propio modelo para explicar otros registros que ya han hecho aparición fuera su propio *corpus* de estudio. Su definición tiene una fisura para explicar todo el sistema de lo fantástico, pues reduce éste a un fenómeno de recepción más que a una estrategia textual.

Y es que lo que no observa Todorov es que lo fantástico no desaparece bajo el influjo del psicoanálisis sino que muta.

Flora Botton también se da cuenta de una progresiva interiorización del elemento extraño dentro del relato fantástico decimonónico cuando señala:

> Cierto es que el psicoanálisis ha tenido una influencia apreciable en la literatura contemporánea de lo que se suele llamar «el mundo occidental», pero no parece que esta influencia se haya manifestado en el desplazamiento o la sustitución de ciertos temas o ciertos tratamientos. En vez de tomar su lugar, el psicoanálisis más bien se ha introducido en ellos[10].

[10] F. Botton, *op. cit.*, p. 25

De manera sorprendente, otros teóricos canónicos, como Pierre Georges Castex, también percibieron el cambio paradigmático de lo fantástico, como puede observarse en su *Antología del cuento fantástico francés*, en la que reconoce que:

> Hacia 1830, lo fantástico está muy en boga; inspira relatos en los que la imaginación se ejerce agradablemente pero de manera bastante gratuita. Poco después, se pone al servicio de intenciones más profundas: la crueldad de un Villiers, las obsesiones de un Maupassant contrastan con la ingeniosidad fría de un Merimée [...] De manera general, a medida que el siglo avanza, el gusto del público se vuelve más exigente, la inspiración de los cuentistas, *más personal;* los espectros caros a los contemporáneos de Hoffmann resultan irrisorios, treinta años más tarde, para una generación a la cual los cuentos de Edgar Poe familiarizaron con un *fantástico interior* más intenso[11].

La antología de Anneliese von der Lippen reune cuentos fantásticos que se despegan del relato fantástico tradicional (Gautier, Asselineau, Janin, Fàvel, Maupassant, Rivière, Louÿs, De L'Isle Adam), se advierte que son una suerte de relatos fantásticos que abordan: «la misteriosa región del inconsciente, de los sueños, de las pesadillas, aquellas tenebrosas profundidades del lado nocturno del hombre [...]»[12], de la *otredad* que vive en el ser humano y que se pone en marcha como lo *oculto* en el relato fantástico moderno.

A medida que el siglo XIX avanzaba, el fantástico clásico se convirtió cada vez más en un «fantástico interior», hasta

[11] Castex, *Antología del cuento fantástico francés*, p. 8; las cursivas son mías
[12] Anneliese von der Lippen (selección), *Cuentos fantásticos franceses*, p. 13

consolidarse como un nuevo fantástico: el fantástico moderno, que ubica la otredad en el interior del hombre y por consiguiente lo oculta textualmente dentro de la narración hasta que emerge desde el universo del protagonista o algún personaje específico. Parte de esa transición la refleja *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde,* de Robert Louis Stevenson.

Como ya hemos registrado, la oposición dialéctica entre lo real e imaginario no es irreductible, como lo plantea Todorov, sino dinámica, es decir, en el paradigma moderno ya no opera horizontalmente, como una incursión lineal de un elemento real en otro ordenado, sino como una incursión vertical: dicho de otro modo, emergente. Es una irrupción que emana desde dentro de los personajes y que ya no busca en lo exterior su naturaleza insólita, porque ésta subyace en el texto; se trata de una suerte de elemento extraño interior y más personal, como lo advierte el propio Castex.

Alberto Julián Pérez incluso ha observado que:

> En la literatura contemporánea, las metamorfosis (de los personajes) son con más frecuencia representadas de manera *subjetiva*, y las transformaciones son psicológicas [...] También asimila este recurso la literatura fantástica; Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, lo cita en relación con el cuento *La metamorfosis* de Kafka[13].

Queremos hacer notar que en estudios más recientes el término ambigüedad cobra una especial importancia en los trabajos sobre lo fantástico moderno. Como veremos, para nosotros, dicho concepto alberga la clave para reconocer

[13] Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, p. 27

dicho paradigma, pues consideramos que éste se construye a partir de concebir la ambigüedad como un recurso textual más que como un elemento extraliterario o del lector. Vax lo vislumbró: «la ambigüedad (en el sentido que ha sido usado para describir lo fantástico decimonónico), que no es la condición suficiente de lo insólito, tampoco es su condición necesaria»[14].

La ambigüedad textual es el vestido con el que aparece lo fantástico moderno. Todo el texto fantástico moderno está construido con esta premisa, ocultando el elemento insólito, hasta en un momento hacerlo aparecer (como una epifanía) y provocar así «la irrupción insólita, casi insoportable» condición *sine qua non* del sistema de lo fantástico.

Vax asegura que «no es el *fondo* de la historia al que se refiere la incertidumbre (la vacilación, lo insólito)... sino que se refiere a la historia entera. Quiero decir, al *monstruo entero*»[15].

En este sentido, el *monstruo entero* es el texto mismo, es decir, en lo fantástico moderno se ha desplegado como un artefacto. Al respecto, Botton logra observaciones importantes como la siguiente:

> La congruencia de un cuento fantástico (moderno) no depende de si se conforma o no a la realidad, sino de su conformidad con sus propias reglas, las reglas del mundo que aparece en el relato [...] Así pues, la cuestión de lo verosímil, en el caso del relato fantástico (moderno), sólo se puede plantear desde el interior, juzgando los hechos a la luz de la lógica interna del texto[16].

[14] Vax *apud* Botton, *op. cit.*, p. 61
[15] *idem*, p. 61-62; las cursivas son mías
[16] Botton, *ibid.*, p. 64; el paréntesis es mío.

Lo verosímil textual opera para relatos como los de Kafka o Cortázar. En ellos la verosimilitud debe estar en función de la productividad del texto, creando incluso su propio referente y su propia credibilidad.

Paradigma de lo fantástico moderno, un «fantástico interior»

En su descripción de lo moderno, Gianni Vattimo encuentra que éste se define por un sentimiento de

> insignificancia del origen, cuando éste llega a ser conocido aumenta y por consiguiente la realidad más próxima, lo que está de nosotros y dentro de nosotros, comienza poco a poco a mostrar colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados... cosas en las que la humanidad más antigua ni siquiera soñaba[17].

Este descubrimiento de «colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados», justo «dentro de nosotros» como característica principal de la modernidad, nos enfoca en nuestra propuesta de ubicar lo fantástico moderno como un fantástico interior que recupera justamente una riqueza inusitada en una alteridad que no se encuentra ya más en el exterior del hombre, sino en la «riqueza de colores de la realidad más próxima», como diría Nietzsche en *Aurora*.

[17] Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* p. 149

En *Humano, demasiado humano* Nietzsche llama la atención sobre el nuevo pensamiento moderno, es decir, el que está «no orientado ya hacia el origen o el fundamento sino a lo próximo (esto es, a lo siguiente)»[18].

El propio Jauss, en su revisionismo historiográfico, llega a la conclusión de que la llamada «paradoja de la modernidad» es «ya no una oposición a los tiempos antiguos sino la conciencia del desacuerdo con el tiempo presente»[19].

La modernidad en ese sentido, ya lo ha dicho Pedro Treviño Moreno, se radicaliza en su tercera etapa cronológica que va del inicio del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, alrededor de 1950[20]. Una época en la que el racionalismo se opone a lo onírico, a lo personal.

Podríamos apuntar aquí de una vez que para el paradigma fantástico moderno el inconsciente es un mundo siniestro (en la concepción de Freud), abyecto (en la de Kristeva), que emerge y suplanta el estado de lo real, para instaurar, en lugar de él, una naturalización de lo sobrenatural, registrando en este nuevo estado, la falta de problematización del hecho extraño.

En la propia concepción de Freud se encuentra la esencia de nuestro modelo de lo fantástico moderno. Para él, «lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que es propio de

[18] Nietzsche *apud* Vattimo, *idem*

[19] H. de Campos, «Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico», en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 28

[20] Pedro Treviño Moreno, «Apuntes para una definición de la modernidad», Zidane Zeroui (ed.), *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y de los valores,* p. 10

las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás»[21]. Esto es, una suerte de material abyecto que ha estado oculto y se manifiesta al emerger.

Lo abyecto en Kristeva se acerca al concepto de «lo siniestro» de Freud, el cual fue observado por él al acercarse a la literatura de ficción cuando señalaba que «lo siniestro en la ficción —en la fantasía, en la obra literaria— merece en efecto un examen separado».

Freud avala nuestra argumentación al sostener que lo siniestro se representa en un texto con un símbolo y ésta es una estrategia del texto fantástico («la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real»). El teórico Víctor Bravo lo comenta a profundidad: «Lo siniestro se da frecuentemente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real». Freud define lo siniestro de la siguiente manera: «The uncanny [...] is undoubtedly related to what frightening, to what arouses dread and horror [...] it tends to coincide with what excites fear in general»[22]. Jackson por su parte resume:

> He [Freud] proceeds to a more particular theory, reading the uncanny as the effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to other people. Frightening

[21] Freud, *Lo siniestro y el hombre arena*, p. 193

[22] V. Bravo, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica*, p. 40, pie de página. «Lo siniestro está indudablemente relacionado con lo horroroso, lo que despierta terror y horror [...] y tiende a coincidir con lo que excita al miedo en general».

> scenes of uncanny literature are produced by hidden anxieties concealed within the subject[23].

Lo *uncanny* también se conoce como *unheimliche,* palabra intraducible a nuestro idioma. Belevan lo explica:

> Marie Bonaparte, primera traductora de Freud al francés, reconoce a su vez una idéntica dificultad con su lengua, proponiendo la idea de «inquietante extrañeza» («*inquiétante étrangeté*») como su equivalente más próximo [...]; así consultando el diccionario Tollhausen, Alemán-Castellano (edición 1889) nos descubre que *unheimliche* es igual a *sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro*[24].

En su tratado sobre el concepto, Freud cita un trabajo previo de Schelling, en quien se apoya para señalar: «Llamamos *unheimliche* todo lo que debería quedar secreto, escondido y que se manifiesta».

Freud mira a lo *unheimlich* como oposición al término *heimlich* que significa «propio de la casa, no extraño, familiar». Por antinomia, *unheimlich* debe ser entendido como extraño, no familiar, no cotidiano.

[23] R. Jackson, *op. cit.*, p. 64. «Él (Freud) se dirige hacia una teoría más particular, lee lo siniestro como el efecto de proyectar al ambiente y sobre otras personas los deseos y miedos inconscientes. Algunas escenas escalofriantes de la literatura de lo siniestro son producto de ansiedades ocultas, encubiertas dentro del sujeto».

[24] *Apud* H. Belevan, *op. cit.*, p. 87

Para Schelling «se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado»[25].

Para que lo primitivo, en este caso, lo siniestro —dice Freud— se manifieste es necesaria la represión. La represión mantiene algo oculto, que es liberado mediante una epifanía. Así opera el paradigma de lo fantástico moderno. Sin embargo, esto no sucede sino hasta que «lo que habíamos tenido por fantástico, aparece ante nosotros como realidad»[26].

Esto es, cuando lo que habíamos tenido por sobrenatural aparece ante nosotros como natural.

Mario Vargas Llosa ya observó esta característica en uno de nuestros autores paradigmáticos de lo fantástico moderno: Julio Cortázar. Para el peruano-español, «los demonios de Cortázar son sobre todo interiores»[27].

Cortázar lo confirma en *Último round*, cuando dice:

> Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico[28].

A ese respecto, podríamos preguntar: ¿Se refiere a Cortázar a hacer emerger *lo otro*, que reside en el interior del hombre? Es así que creemos que tanto para Cortázar como para

[25] Schelling *apud* Freud, *Lo siniestro y el hombre de la arena*, p. 199
[26] *ibid.*, p. 226
[27] Botton, *Los juegos fantásticos*, p. 217
[28] Julio Cortázar, *Último round,* p. 37

Kafka, y todos los escritores del fantástico moderno, la realidad es fantástica; todos ellos relativizan la realidad presentado lo sobrenatural como encubierto, y como un modelo de emersión.

Es oportuno recordar las dudas de Flora Botton a propósito del análisis de «Casa tomada» de Cortázar: «¿Será producto de la imaginación, una personificación de quién sabe qué temores *ocultos*? ¿O es un enemigo real y concreto? ¿O alguna extraña fuerza sobrenatural?»[29].

Tales preguntas revelan las dos características más importantes de lo que nosotros llamamos paradigma moderno de lo fantástico: el elemento insólito, trasgresor; la *otredad*, es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado emerge. En segundo lugar, el texto se presenta como alegoría de esta condición. Y en tercer sitio, el texto hace lo posible por ocultar lo sobrenatural, y para tal efecto, la mejor estrategia es naturalizándolo.

Aquí cabe resaltar lo que Jean Bellemin-Noël nos recuerda a partir de Freud: «lo fantástico es lo íntimo que sale a la superficie y que perturba»[30]. Por ello, Rosemarie Jackson asegura que lo *fantástico moderno* se ubica como lo oculto en la cultura[31].

Lo oculto en la cultura tiene en lo fantástico moderno un sello de lo otro. Ana Julia Cruz señala que el lado oscuro, decadente, decrépito, en suma, el tormento que sufren los personajes de lo fantástico moderno «se cuela por los

[29] Botton, *Los juegos fantásticos,* p. 120; las cursivas son mías

[30] Jean Bellemin-Noël, «Notas sobre lo fantástico (textos de Theophille Gautier», en *Teorías de lo fantástico,* p. 139

[31] R. Jackson, *apud* Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 144

intersticios de nuestra realidad para mostrarnos que todo es ambiguo, que del otro lado existe *otro* mundo»[32].

Noé Jitrik lo observa también cuando dice que para Cortázar «la irracionalidad está adentro».

Y no hay nada más adentro que la actividad inconsciente, el *yo* verdadero. Lo anterior fue aprendido por lo fantástico moderno de la experiencia onírica del prerromanticismo y de lo maravilloso medieval.

Así, tanto en *La metamorfosis* de Kafka como en *Casa tomada* de Cortázar —nos dice Botton— «la ausencia de protesta o de resistencia por parte de dos personas [...] me parecen reflejos, conscientes o no, de una experiencia onírica»[33].

Trasladar la experiencia onírica al plano textual, como lo plantea el fantástico moderno, arroja una ventaja: los personajes conviven en su propio mundo, con sus propias reglas, la extrañeza pocas veces es un elemento de importancia trascendente, y sin ser un mundo maravilloso —utilizando el concepto que utiliza Todorov— es un lugar propicio para albergar un motivo oculto, que de un momento a otro saldrá a la luz, a la superficie, al mundo consciente.

Por ello, para «ocultar» el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno naturaliza lo sobrenatural, provocando la «ausencia de sorpresa».

A esto tal vez se refiere Todorov al señalar que la estrategia de Kafka en *La metamorfosis* es *tematizar* lo insólito;

[32] Ana Julia Cruz, «Locura y muerte en Asfódelos», en Bernardo Couto, *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, p. 163; las cursivas son mías

[33] Botton, *op. cit.,* p. 122

lo anterior coincide con lo que Botton observa en «Carta a una señorita en París» donde Cortázar «ha logrado que la anormalidad se convierta en hábito»[34].

Rosemary Jackson, por otro lado, mira a *La metamorfosis* de Kafka, como un ejemplo privilegiado del relato fantástico moderno, en el que el efecto de vértigo que produce, proviene de esta incapacidad de descartar como ilusoria la experiencia del héroe.

En la idea de un «fantástico interior» que emerge de la *psiqué* humana cabe la sospecha de George Sand, para quien el mundo fantástico no está fuera, o arriba, o abajo; está en el fondo de nosotros, lo mueve todo, es el alma de toda realidad.

Para Schneider por ejemplo, «lo fantástico como la poesía, de la que nunca se separa, es un medio de salvación: nos vincula con el inconsciente y con las fuentes oscuras de la vida»[35].

En su análisis de «El horla» de Guy de Maupassant, Georges Desmeules comenta que este relato pertenece a la literatura fantástica llamada «interior», «es decir que tan sólo se manifiesta por medio de las reflexiones del personaje». En este relato, dice Desmeules, las manifestaciones de lo fantástico y las reacciones del protagonista están íntimamente relacionadas con el reflejo de sus propias sensaciones y reflexiones que lo hacen consciente de la proximidad de una entidad sobrenatural. Louis Vax, a propósito de «El horla» subraya: «El narrador (aquí) se siente amenazado desde el interior por demonios similares a los que atormentaban a sus antepasados»[36].

[34] *idem*
[35] Marcel Schneider *apud* H. Belevan, *op. cit.*, p. 72
[36] Louis Vax *apud* Georges Desmeules

Antón Risco comenta que una de las características de la narrativa fantástica del siglo XX, a diferencia de la decimonónica, es la de la «irrupción de mitologías individuales (cuando en el siglo XIX todo obedecía en general, a mitologías colectivas, consagradas por las artes o por el folklore)»[37].

Incluso Emilio Carrilla intuye que existe una diferencia entre dos tipos de narración fantástica. La que llama de niebla, en este caso Stevenson, y la de tiniebla, para designar la obra de Kafka. Y es certero en su diagnóstico: la tiniebla, efectivamente, es más interior.

Así, la otredad, alguna vez ubicada como una entidad externa al hombre, y por ello sobrenatural, en lo fantástico moderno se enraíza en el interior y por eso emerge para manifestarse.

Muy explícitamente, y he ahí las confluencias con nuestro trabajo, Rosemary Jackson, considera que este cambio paradigmático (de representar la otredad en el interior y no en el exterior de los personajes), se da después del periodo romántico, es decir, terminando el siglo XIX, y llama a este nuevo *modo* con un término varias veces propuesto por ella, *modern fantastic*:

> One of the naming of otherness has been as «demonic» and it is important recognize the semantic shift of this term, since they indicate the progressive internalization of fantastic narrative in the post-Romantic period [...] The *modern fantastic* is characterized by a radical shift in the naming, or interpretation, of the demonic[38].

[37] A. Risco, «En las ruinas circulares», en *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 126

[38] R. Jackson, *op. cit.*, p. 54. «Uno de los nombres de la otredad ha sido lo «demoniaco» y su importante reconocimiento del cambio

Por esa razón, Jackson remarca con claridad que el fantástico moderno es un «fantástico interior», un modo no abordado por los teóricos canónicos.

> It is strange that Todorov evades this question, for his understanding of the *modern fantastic* points to is a emerging most strongly during the course of the nineteenth century, at precisely that juncture when readings of the otherness as supernatural [...] were being slowly replaced and disturbed by readings of the otherness as natural and subjectively generated[39].

Jackson señala que, así, la literatura pasa de *El castillo de Otranto*, del *Vathek* de Beckford, *Frankenstein* o *Melmoth el Errabundo*, por citar algunos, al *Dorian Grey,* de Wilde o a *Otra vuelta de tuerca,* de Henry James.

El cambio es en el sentido de interiorizar la otredad. De esa manera, lo siniestro, en el sentido que le hemos dado, es la esencia de lo fantástico moderno.

El propio Frederic Jameson lo observa cuando dice que lo fantástico moderno (y así lo llama) proviene del siglo XIX

semántico de este término, desde que ello indicaba la progresiva internacionalización de la narrativa fantástica en el periodo postromántico [...] Lo *fantástico moderno* se caracteriza por el cambio radical en el nombramiento, o interpretación, de lo demoniaco».

39 *idem*, p. 62. «Es extraño que Todorov evada la cuestión, para el entendimiento de los puntos del fantástico moderno como un emergimiento más marcado durante el curso del siglo XIX, y precisamente esa unión en lecturas de la otredad como sobrenaturales [...] las cuales fueron lentamente reemplazadas por lecturas de la otredad como naturales y subjetivamente generadas».

tardío, constituyéndose como una nueva posibilidad que irá de Kafka a Cortázar:

> The search for secular equivalents (en el siglo XIX) of this kind seems to have reached a dead end, and to be replaced by the new and characteristic indirection of modernism, which, in what from Kafka to Cortázar is henceforth termed the «fantastic»[40].

Este nuevo fantástico está determinado por el concepto no de incursión, como en el paradigma clásico, sino de revelación: «The modern fantastic, writes Jameson, presents "an object world forever suspended on the point of meaning, forever disposed to receive a revelation"»[41].

Rosemary Jackson lo confirma: en el fantástico moderno, la otredad emerge: «Indeed, as Bellemin-Noël writes, "One could define fantastic literature as that in which question of the unconscious *emerges*"»[42].

[40] *Apud* R. Jackson, *op. cit.*, p. 158. «La búsqueda de equivalentes seculares de esta clase (en el siglo XIX) parece tener que llegar a una muerte final y ser reemplazada por la nueva característica indirecta del modernismo, la cual de ahora en adelante, tanto en Kafka como en Cortázar, tendrá el término de fantástico». La acotación es mía.

[41] *idem*. «Lo fantástico moderno, escribe Jameson, presenta un objeto mundial siempre suspendido en el punto de significado, por siempre dispuesta a recibir una revelación».

[42] R. Jackson, *The literature of subversion*, p. 54. «Ciertamente, como Bellemin-Noël escribe, "uno podría definir la literatura fantástica como aquello de donde *emerge* lo inconsciente"».

El ideal romántico, antecedente del fantástico moderno

El surrealismo y las reglas de operación para construir el paradigma de lo fantástico moderno comparten características. Pero el antecedente de estas dos categorías estéticas se encuentra en la experiencia y reflexión del mundo onírico en el romanticismo y el prerromanticismo, así como en lo maravilloso.

Visto a la distancia, en lo maravilloso se gesta sobre todo una gran herramienta de creación: la ausencia de sorpresa de los personajes por los hechos sobrenaturales que presencian, dado que el ambiente enrarecido está presentado como *natural*.

Empero, lo maravilloso no es un fantástico moderno, porque es uno de los dos polos del paradigma de lo fantástico clásico, pero sobre todo, no puede serlo porque para construir lo fantástico moderno es imprescindible el concepto de *autoconciencia*.

Lo maravilloso antes del Siglo de las Luces no es un género literario en sí, es producto de la cosmovisión de las sociedades medievales, una expresión de su forma de ver la vida. El racionalismo, y luego el positivismo, ponen en duda la pertinencia de dicha cosmovisión.

A lo maravilloso se contraponen las leyes de causa y efecto. Es por ello que con el racionalismo la magia desaparece.

El paradigma de lo fantástico clásico es por lo tanto un choque de dos maneras excluyentes de concebir el mundo.

Tiempo después, con la llegada del psicoanálisis, el fantástico moderno hace su aparición oficial. Las reglas de lo onírico fueron reveladas durante el romanticismo y el viejo axioma de

ausencia de asombro en el estado de lo maravilloso se confirma como una posibilidad por tener puntos en común.

Más adelante nace lo surrealista y con ello las reglas de lo maravilloso pasan a ser una literatura, una creación, una estética.

Tal vez la línea que atraviesa la experiencia romántica del sueño esté dada por la legitimidad del individuo y su subjetividad. Lo surrealista es la máxima expresión de estos dos elementos.

En el romanticismo, el subjetivismo es la característica reinante; la visión particular, personal, proveniente del derecho democrático a soñar, permite poner en el papel una visión personal, una forma individual de mirar al mundo, tal como lo postula lo moderno histórico.

En el fantástico moderno la representación del lenguaje pasa a ser autorrepresentativa, para crear un verosímil genérico más que un verosímil mimético.

En el romanticismo ya se creía en el lenguaje como capaz de evocar mundos indecibles; en la etapa moderna de lo fantástico esos mundos se crean con plena conciencia de la autonomía del lenguaje con respecto a lo real.

En esta etapa lo fantástico revela una importante cercanía con lo maravilloso. Lo fantástico moderno entonces debe entenderse en la medida en que transgrede las categorías genéricas que el sistema de lo fantástico funda a finales del siglo XVIII y canoniza a mediados del XIX.

Jaime Alazraki utiliza en 1983 el término *neofantástico* para designar este tipo de narrativa (reflexionar precisamente en la cuentística de Julio Cortázar). Alazraki asegura en su famoso libro *En busca del unicornio,* que «la literatura de lo maravilloso funciona según un mecanismo semejante al de

los sueños, cuyas imágenes satisfacen en el inconsciente los deseos insatisfechos o fallidos al nivel de la conciencia»[43].

Este nuevo paradigma sólo puede entenderse, nos dice Alazraki, «si ampliamos las funciones de lo fantástico». Para el investigador *La metamorfosis* de Kafka, «representa en un plano universal el ejemplo paradigmático de una forma nueva de lo fantástico […] La *metamorfosis* no pertenecería al género fantástico, sino al psicoanálisis y a la experiencia mental»[44].

Así, lo neofantástico ya no dependería de seres extraordinarios, sino que su único objeto fantástico sería el hombre en sí mismo. Mery Erdal Jordan piensa que en lo fantástico moderno:

> La circunscripción de lo fantástico al protagonista crea un fenómeno individual, específico a cada caso, y transitorio: lo fantástico posee la duración del protagonista, como sucede en *La metamorfosis* de Kafka y en «Carta a una señorita en París» de Julio Cortázar[45].

Alazraki denomina neofantástico a todo relato que se diferencia «de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*»[46]. Sin embargo, no esclarece en qué consiste tal *modus operandi*, y comete el mismo yerro de Todorov: reunir todas las manifestaciones de un gran periodo histórico en una misma categoría general, como sucede al considerar «neofantástico» también a la fantástica borgeana.

[43] J. Alazraki, *op. cit.*, p. 32
[44] *ibid.*, p. 25
[45] M. E. Jordan, *op. cit.,* p. 138-139
[46] J. Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico*, p. 277

Cabe destacar que el propio Cortázar se deslindó de la narrativa fantástica clásica, pues era del todo consciente de que quería romper con la tradición, como queda de manifiesto en una entrevista con Omar Prego:

> *Omar Prego*. Generalmente cuando se habla de los cuentos de Julio Cortázar se piensa casi de forma automática en lo fantástico. Pero yo me pregunto si tus cuentos pueden ser considerados cuentos fantásticos en el sentido tradicional del género. Casi me quedaría con la definición de Jaime Alazraki que habla de «cuentos neofantásticos».
>
> *Julio Cortázar.* [...] Es decir, no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes. No claro, lo *fantástico moderno* es muy diferente[47].

El sueño: lo maravilloso y el surrealismo, materiales del fantástico moderno

«The surrealistic literature is much closer to a marvellous mode in that the narrator himself is rarely in a position of uncertainly»[48].

[47] J. Cortázar y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* (entrevistas); las cursivas son mías

[48] R. Jackson, *op. cit.,* p. 36. «La literatura surrealista es mucho más cercana a la forma maravillosa, en la que el narrador en sí mismo está de manera extraña en una posición de incertidumbre».

En esta observación, Rosemary Jackson esboza con mucha claridad la intención de nuestra argumentación.

El surrealismo, el sueño, lo maravilloso como ejercicio estético, la subjetividad, el inconsciente y los registros individuales de experiencias extraordinarias, así como los posteriores registros de lo real maravilloso o el realismo mágico, son expresiones del fantástico moderno.

Ya hemos dicho que la experiencia del sueño de los prerrománticos, y la reflexión que de las posibilidades de lo maravilloso que como una cosmovisión hicieron, preparó el terreno para que escritores como Maupassant o Kafka ampliaran los registros del sistema de lo fantástico bajo la premisa de naturalizar lo sobrenatural.

Veamos cómo surge esta posibilidad creadora y al mismo tiempo revolucionaria de lo fantástico.

Dice Albert Béguin, en *Creación y destino*, que lo que ha llevado al dominio o conocimiento de lo irreal en la época moderna ha sido el psicoanálisis, los intentos derivados del simbolismo hacia una literatura «musical», las exploraciones de los surrealistas y el romanticismo de la infancia, esto es, el origen alemán de ese periodo literario.

De esa manera podemos asegurar que en lo fantástico moderno viven justamente todas las formas derivadas del estudio e inquietud del sueño, del mundo onírico, es decir, de todas las especies emparentadas con «el dominio o conocimiento de lo irreal».

Las venas del fantástico moderno abrevan, según nuestra hipótesis, de la misma sangre: el mundo onírico; es decir del dominio de sus reglas y manifestaciones, al grado de ser utilizado como esencia, herramienta o materia, aspecto que proviene del periodo romántico europeo.

Los sueños, material de trabajo de los surrealistas ya en el siglo XX, es también el de los prerrománticos, pero la forma de ver el material onírico es muy distinta. Mientras que para los surrealistas la irrealidad del sueño no rivaliza con la realidad pues ésta es real en sí misma, para los prerrománticos el mundo de los sueños es el de un campo a explorar, el de una revelación, el de un lenguaje incomunicable, pero sobre todo, el que rivaliza con la mimesis.

Para los prerrománticos la mimesis no puede compararse con la riqueza de símbolos que ofrece el mundo onírico, éste aún no cargado del sentido científico que otorgará el psicoanálisis, y que una vez conformado como tal, será material estético para los surrealistas.

Para éstos, lo surreal está en deuda con el cuento de hadas y el romanticismo temprano. André Breton dice que los poetas franceses de la posguerra se aventuraban por caminos semejantes a los que habían explorado Novalis o Von Arnim. Surgía de nuevo —dice— una generación para la cual, el acto poético, los estados de inconciencia, de éxtasis natural o provocado, y los discursos dictados por el *ser* secreto, se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico.

Pero este primer acercamiento consciente al mundo de los sueños como materia de creación se registra ya en las últimas décadas del siglo XVIII, con Johann Paul Friedrich Richter, más conocido como Jean Paul, quien se volvió el precursor de los cuentistas fantásticos modernos.

De Musset a Nodier y de Quinet a Balzac, el nombre de Jean Paul, fue un símbolo de estética romántica que tiene como base el estudio y el tratado de los sueños. Es un genio de época, nombrado por Stendhal en *Rojo y negro*.

La estética de Jean Paul es la de la veta onírica, vista por primera vez como un material de trabajo para la escritura que pondera la imaginación. Así lo comenta Béguin en *Creación y destino*:

> En los sueños [Jean Paul] encontrará una de las expresiones de esa «magia de la imaginación» en la cual tiene confianza. Serán para él como el abandono a las intuiciones inconscientes, que son las únicas que pueden resolver el obsesivo problema del *yo*[49].

Pero lo que hace a Jean Paul un precursor de la estética del sueño adoptada por todo el romanticismo europeo no es el ejercicio de la pura imaginación al estilo Hoffmann o Tieck, sino sus ensayos acerca del sueño que, como tales, serán tratados después en su poesía. Y sí. Nunca antes un escritor había tomado tal distancia del material onírico y aún menos reparado en él como espíritu de época y base para todo lo que vendría más de cien años después.

La estética del sueño

Aristóteles ve los sueños como impresiones dejadas por los órganos sensoriales y otros tantos naturalistas a través de los siglos los verían como residuos de origen fisiológico-mental. Pero el terreno estético de los sueños nunca antes había sido tomado como una materia consustancial al hombre, tan

[49] A. Béguin, *Creación y destino,* p. 34

posible como la realidad propiamente dicha. Ni siquiera en la visión de Calderón de la Barca en *La vida es sueño*.

Es hasta el romanticismo que, para el poeta, el sueño es material de trabajo, porque vale tanto como la realidad, pero la supera en belleza. Béguin lo dice claro:

> Los románticos no fueron, ciertamente, los primeros que dieron al sueño un lugar en la poesía, en la novela y en el drama. […] Una reputación, no es, por lo general del todo falsa; y no han faltado buenas razones para que se asocien comúnmente los términos romanticismo y «sueño». […] Es innegable que antes de Jean Paul y Novalis el sueño nunca tuvo ese papel de *leitmotiv* dominante que se le da en casi todas las obras románticas[50].

Mediante sus tres tratados sobre el sueño y un cuarto inacabado, Jean Paul, abre el surco donde los románticos, después los simbolistas, y posteriormente los surrealistas, sembrarán sus flores del mal. Jean Paul escribe su primer tratado sobre el mundo onírico en 1795 bajo el nombre de *La magia ritual de la imaginación*. Sus reflexiones versan sobre su experiencia estética del sueño y la poesía, percepciones que resultan todo un prolegómeno de una teoría del sueño.

En esas líneas ya se observa lo que será la estética del artista romántico: el arte es el espejo del alma; la fuerza que marca la creación es una especie de presentimiento que la psicología llama sublimación. Dice Béguin de ello:

> No hay otra palabra que corresponda mejor a la raíces del genio de Jean Paul, y es significativo que él mismo haya adi-

[50] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño,* p. 198

> vinado, en la creación artística, ese proceso que pertenece propiamente a la psicología del sueño. La imaginación […] es en nosotros la expresión de ese *sentido del infinito* […] que satisface la necesidad de lo ilimitado que nos consuela de la insatisfacción que provoca la realidad[51].

Es en *La magia ritual de la imaginación*, nos dice Béguin, donde encontramos el germen de la propia estética romántica. Sobre todo cuando Jean Paul declara en ese escrito: «la imaginación de por sí embellece la realidad, ¿cuánto no podrán embellecerla los sueños?»

Pero Jean Paul y Novalis no son los únicos precursores de esta visión onírica del quehacer artístico. Ludwig Tieck, incluso, antes que ellos, ya tenía al mundo de los sueños como más atractivo que la realidad. Dice Béguin:

> No hay obra romántica en que el sueño nocturno y la sensación del sueño de vigilia sean un tema tan constante como en los escritos, múltiples y multiformes, de Ludwig Tieck. Fue él quien mucho más que Novalis o Jean Paul, creó ese tipo de héroe romántico, propenso a desconocer la realidad del mundo exterior[52].

Para Jean Paul, «el sueño es el Valle de Tempe, la patria de la imaginación». Para él, toda la vida de los sueños, como la poesía, se revela hacia lo sobrenatural.

De esa forma para los prerrománticos el sueño es una cantera que alberga lo sublime, que prepara el terreno para

[51] A. Béguin, *Creación y destino*, p. 36

[52] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 271 y 276

la confrontación de fuerzas, del mundo maravilloso-onírico-extraño y lo real. Albert Béguin observa, refiriéndose a Jean Paul, y después a Novalis, que la poesía debe inspirarse en los sueños y recrear un mundo que compite del todo con el mundo real.

Y es que los prerrománticos tienen un espíritu contemplativo, abierto a las revelaciones de las profundidades, al lenguaje del inconsciente. «En lo romántico [...] todo el mundo de la vigilia no es más *verdadero* que el de los sueños», dice Béguin.

El método del automatismo psíquico, utilizado por los surrealistas más de un siglo después, es apenas el resultado del rigor de las investigaciones de Jean Paul. El poeta alemán intentó en sus tratados realizar una clasificación del sueño a partir de las horas del día o de la noche en que el individuo sueña.

Esas investigaciones le llevaron a prefigurar varios supuestos en los que la teoría de los sueños de Freud descansó muchos años después. Las conclusiones de Jean Paul en aquel tratado apuntan a que los sueños «no son para cada uno de nosotros aislados y diversos, sino que están marcados por ciertas particularidades, paisajes, «clima», símbolos constantes. Según él, pues, parece que no puede haber una interpretación universal de los símbolos del sueño; el mundo de los sueños es individual»[53].

Por otra parte, en el tercer tratado de Jean Paul, *Ojeada al mundo de los sueños,* de 1813 (pensamiento prefigurado ya en su segundo tomo, de 1798, titulado *Acerca del sueño*), se lee: «En lo bello tanto como en el horror, el sueño crea mucho

[53] *ibid.*, p. 44

más allá de las experiencias, mucho más allá de su conjunto mismo, nos da a la vez, el cielo, el infierno y la tierra»[54].

Cuando Jean Paul habla en ese tercer tratado de «lo bello y el horror» propio de cierto tipo de sueños, nos proporciona un polo de la antinomia mundo familiar/abyecto para explicar lo fantástico clásico, pero también la sustancia de lo fantástico moderno.

Deslindemos: cuando esta veta de creación imaginativa se contrapone a lo mimético, a lo real, se produce lo fantástico clásico. Cuando lo abyecto está dispuesto como *natural* se trata de lo fantástico moderno, pero para que esto último suceda se necesita de un ingrediente: la conciencia. La experimentación de la veta onírica en los prerrománticos y en los románticos es apenas eso: una prefiguración de lo que vendría después con Kafka y Cortázar: lo fantástico moderno como productividad textual, como conciencia.

Uno de los románticos que experimenta esta posibilidad tempranamente, pero no de forma total, es Gérard de Nerval. En él, dice Béguin, «la locura (que al fin es un estado paralelo al de lo onírico) se ha apoderado de él, ahora se convierte en su apoderado y él *la transforma*: se convierte en un instrumento de exploración al abrir el mundo de los sueños»[55].

Ya para Nerval, entonces, el mundo de los sueños y el de la locura es un material con el cual se trabaja. En un apunte a uno de sus escritos, el francés declara: «Resolví *sujetar el sueño* y conocer su secreto, ¿por qué, me pregunté, no forzar

[54] *ibid.*, p. 45
[55] *ibid.*, p. 57; las cursivas son mías

mis puertas místicas, animado con toda mi voluntad y *dominar* mis sensaciones en lugar de sufrirlas?»[56].

Dominar las sensaciones, sujetar al sueño, son las claves para entender a este último como materia maleable. Huelga decir que considerar al sueño como material de creación estética sería en ese momento una postura inédita en la historia del arte.

Para construir *Aurelia,* Nerval narra este intento de posesión de su demencia, de los sueños: «Empleé toda la fuerza de mi voluntad para penetrar aún más el misterio, del cual había levantado algunos velos. El sueño a veces se burla de mis esfuerzos y sólo traía figuras gesticuladoras y fugitivas»[57].

Coincidimos con Béguin: «¿No estamos muy cerca aquí de los *sueños provocados* del surrealismo, experimentados, conducidos metódicamente en espera de lo que puede atraer el sueño, así como un experimento de química traer en resultados?» [Las cursivas son mías].

No es menos revelador que Nerval hable del sueño en los siguientes términos: «El sueño es un hábito tejido por las hadas y con olor delicioso [...] y he conquistado así, al retardar desesperadamente el fracaso y las tinieblas, *poderes* nuevos»[58].

Con este proceso estético, como dice Béguin, «los románticos patentizan el descenso a las profundidades del ser, la confianza acordada a las revelaciones del sueño, de la locura, de los vértigos y de los éxtasis»[59].

[56] Nerval *apud* A. Béguin, *Creación y destino*, p. 36; las cursivas son mías
[57] *idem*
[58] *idem*
[59] A. Béguin, *Creación y destino*, p. 67

Sin embargo, aún no pueden emparentarse el romanticismo y el surrealismo, le hace falta al primero el rigor cientificista freudiano. «El inconsciente de los románticos no es una hipótesis científica, sino un gran mito», dice Béguin.

En el romanticismo temprano el acercamiento al mundo de los sueños está bañado por la idea de búsqueda de lo absoluto, de lo indecible. Aún es un ejercicio no del todo estético, como lo verán los surrealistas, sino ético.

Tieck lo deja bien asentado cuando dice que la finalidad del poeta, al menos del poeta romántico, es la de «transformación de esos impulsos naturales en una claridad celestial, en una aspiración hacia lo invisible»[60].

Esto se refleja en el lenguaje del romanticismo, el cual comienza a configurarse también como oposición al lenguaje utilitario. Novalis lo dice: «the essential thing about the language, that it is only concerned with itself» (lo esencial del lenguaje es que sólo se concierne a sí mismo).

Hay que aclarar: el cuento romántico temprano (Novalis, Nodier, Tieck, Von Arnim) no es propiamente fantástico en el sentido fundacional del sistema, es decir clásico. Esto es, la irrupción aún no es violenta. Es hasta que el racionalismo-positivismo se legitimó, que lo fantástico clásico aparece, como una tensión irresoluble entre lo real y lo irreal.

Es así que podemos decir que los escritores fantásticos modernos (entre ellos los surrealistas) aprendieron de la experiencia onírica del romanticismo, de la estética del sueño, de lo maravilloso y del cuento de hadas.

Dicha estética, que nosotros llamamos «leyes de la experiencia onírica», es acuñada por el periodo alemán. David

[60] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 277

Roas lo observa cuando señala que «los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo real y lo irreal, entre la vigilia y el sueño [...]»[61]. Y es justamente ése el tema de nuestro siguiente apartado.

Fantástico moderno y estética onírica

La génesis del paradigma del fantástico moderno surge con una conciencia de la carga maravillosa del relato medieval y de las leyes de la experiencia onírica romántica, la cual «por momentos revela percepciones sorprendentes respecto de estos mecanismos del inconsciente, que en su época aún no eran objeto de una ciencia»[62].

Es el psicoanálisis el que viene a recordar la posibilidad estética del sueño que exploraron los prerrománticos.

Lo hace no oponiendo el elemento de alteridad (real/irreal) como el de uno que amenaza con irrumpir, invadir, tachar o aniquilar el estado de lo familiar que connota el paradigma clásico de lo fantástico, sino ubicando la otredad dentro del propio sujeto como un elemento que subyace dentro de nosotros y que de vez en cuanto emerge y se apodera del estado de cosas hasta convertir lo sobrenatural en algo del todo natural, como el caso de «Casa tomada» de Julio Cortázar o, más claramente, *La metamorfosis,* de Franz Kafka.

[61] D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, p. 23
[62] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño,* p. 277

Sobre «Casa tomada», Roger E. Celis recuerda que ésta constituye la más temprana incursión del sueño en la narrativa de Julio Cortázar[63].

Como bien señala Rosemary Jackson, lo fantástico no iba a desaparecer como apostaba Todorov, sino que asumiría otra forma. Se trata de lo que dice Andrei Avellaneda a propósito de Julio Cortázar, cuando señala que éste no intenta conocer las causas de lo que ocurre, explicar lo extraño o combatirlo, sino que sus relatos tratan de adaptarse a una nueva situación, «a lo *anormal*»[64].

La cuentística de Cortázar como la de Kafka, dice Avellaneda, es un lugar donde lo insólito es permanente. Mario Goloboff, el gran biógrafo de Cortázar, desgrana también la propuesta fantástica del autor de *Bestiario*:

> Me parece que la idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario […] El mundo fantástico para Cortázar está dentro del nuestro[65].

En Kafka el mecanismo es semejante, pero sobre todo, explícito. Su extrañeza —dice Rosemary Jackson— es tomada como dada antes incluso de que la narración comience. Ya

[63] Roger E. Celis, *Sueño y escritura en la obra de Julio Cortázar,* p. 9

[64] Andrei Avellaneda, *El habla de la ideología,* p. 95

[65] Mario Goloboff, «Julio Cortázar, su vida y su obra», en *Escritores argentinos del siglo xx*, p. 33 y 34

no se contrapone un estado familiar para destruirlo con un elemento extraño. Ahora lo extraño es el estado familiar.

A partir de esta condición impuesta por el narrador, el de la extrañeza aceptada como un estado natural, el texto sólo responde ya a sus reglas de autoconstrucción; desplaza el referente mimético, y ahora se parece más a un cuento maravilloso o a un sueño, que a un relato fantástico clásico.

En lo fantástico moderno, por primera vez, el relato fantástico entendido como sistema se muestra consciente de sí mismo, de sus reglas y su rompimiento. Es por primera ocasión una estrategia, una fabricación, una maquinaria autorreferencial.

El relato fantástico moderno, a diferencia del clásico, obedece ahora sólo a las reglas del texto, a su productividad textual. Le tiene sin cuidado tener que pelearse con la realidad. Busca modelos miméticos únicamente para conseguir sus objetivos: maquinar un texto que como lo maravilloso haga surgir lo fantástico sin tener que depender de un choque violento entre polos contrapuestos.

De nuevo, como en lo maravilloso, existe una ausencia de sorpresa por la presencia del elemento extraño. Lo anterior porque el texto fantástico moderno es, en sí, extraño. Lo sobrenatural está naturalizado, es la regla.

Quizá no sea coincidencia que un romántico temprano, como lo fue Von Arnim, escribiera cuentos de contenido onírico, tales, que ni «el propio Hoffmann llegó a esa calidad de lo maravilloso», [ya que] «los extraños acontecimientos de los cuentos de Arnim se producen con una especie de verosimilitud muy particular: no parecen ni más ni menos artificiales que los actos más cotidianos»[66].

[66] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 321

No es poco menos que trascendente esta observación. Los cuentos del prefantástico, y de donde se toman las reglas para crear lo fantástico moderno, comparten criterios con lo maravilloso.

Lo anterior se comprueba cuando Béguin dice que en este periodo se observa una verosimilitud muy particular y su irrealidad no parece «ni más ni menos artificial que los actos más cotidianos», dado que la realidad se ha poetizado e inmaterializado, o en otras palabras, se ha *extrañizado*.

Así, el paradigma de lo fantástico moderno conforma su verosimilitud a partir de la libertad creadora que otorga el estado onírico, en el sentido de un orden no-lógico que se normaliza en la diégesis del relato, *que naturaliza lo sobrenatural*, imitando el estado de cosas que lo maravilloso medieval literario permitió, y en donde nadie, ni dentro ni fuera del relato, se sorprende de lo excepcional de las situaciones que confluyen.

En lo maravilloso, según lo define Tzvetan Todorov, «los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni el lector implícito»[67].

En ese sentido, y concluyendo, el fantástico moderno es un paradigma que comparte la esencia del cuento romántico temprano: la pertinencia textual de un estado de cosas no-reales, aun cuando el referente de éstas no tenga sustento en la realidad; en pocas palabras el reino del relato no-mimético.

No es casualidad que Béguin, al estudiar el caso de Charles Nodier, señale que «el cuento nocturno es la fuente en que abreva la poesía y al mismo tiempo la fuente de lo

[67] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 68

maravilloso y de los mitos»[68]. Por eso, en Nodier, «sólo lo falso es verdadero».

Nodier no sólo es un precursor de lo fantástico moderno sino también uno de sus teóricos, un creador consciente de su creación y de la cualidad de «ruptura» con la tradición. Así lo muestra en su ensayo «Lo fantástico en la literatura»:

> Esta forma adaptada y que termina, ha sido la de una civilización muy gastada en la que *lo clásico* no fue más que una expresión parcial, pasatista, indiferente, y que ya no servirá cuando también las unidades de la retórica se aflojan y cuando esa enorme y monolítica unidad social se derrumba en mil pedazos[69].

En «De lo fantástico en literatura», Charles Nodier señala con mucha claridad que «el nuevo fantástico» que debe abrirse paso en Europa es uno que debe ser «revelado íntimamente», uno que surja de lo interior.

Analizando la concepción del sueño en el romántico Tieck, quien junto a Hoffmann, era muy leído por Nodier, el sueño nocturno tiene un papel muy importante ya que el ambiente general es una reproducción de la experiencia onírica.

> Tieck —dice Béguin— legó al romanticismo de la generación siguiente —romanticismo que él no aprobó ni comprendió— (un) sentimiento de «poca realidad», el gusto por lo nocturno,

[68] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 414

[69] C. Nodier, «De lo fantástico en literatura», en *Cuentos fantásticos franceses*, p. 34; las cursivas son nuestras

> la vista vuelta hacia ese tesoro de imágenes que surgen de pronto de la profundidad revelando su eficacia [...] Después de él, encontramos elementos tieckianos en Arnim, como en Hoffmann o en Brentano. Pero si él, en mayor grado que Novalis y que Jean Paul, puso de moda la *poesía del sueño,* no tuvo en cambio ese heroísmo y ese deseo viril del triunfo que en cada uno de sus seguidores será el acicate para sus audaces confrontaciones con el sueño[70].

Clemens Brentano fue otro romántico temprano que echó mano de los sueños y del campo de lo maravilloso de los relatos populares y de hadas, como tratándose de la misma cosa.

Brentano, «el más grande poeta lírico del romanticismo», según Béguin, también escribió cuento fantástico, o mejor dicho un cuento prefantástico, el único que podría concebirse en esa época, sin la idea de choque entre dos mundos equidistantes, el real y el irreal.

De este escritor, cuenta Béguin: «se contentó con imitar el clima de los verdaderos cuentos de hadas, viviendo, mientras los componía, en un mundo ligero, irreal, donde se complacía en narrar acontecimientos, a menudo terribles, pero atenuándolos y haciéndolos inofensivos por la *atmósfera de sueño* que respiran»[71].

¿No es acaso esa «atmósfera de sueño» o esa «poesía del sueño» lo que equivale a la naturalización de lo sobrenatural? ¿Atenuar y hacer inofensivos la narración de seres sobrenaturales, no es crear una atmósfera de normalización?

[70] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 295-296; las cursivas son nuestras

[71] *ibid.*, p. 344; el subrayado es mío

No es entonces casualidad alguna que en Brentano, como en varios otros románticos tempranos,

> los sueños abundan, igual que en los cuentos populares; y también como en estos cuentos, están en Brentano en una harmonía [*sic*] tan natural con los hechos cotidianos o maravillosos que forman la trama del relato, que apenas se distinguen de ellos. Y aún fuera de esos sueños nocturnos, todo se transforma según las *leyes de la imaginación onírica*[72].

Estas «leyes de la imaginación onírica» y la idea de «poética del sueño» son los andamios en nuestra teoría de la construcción de lo fantástico moderno: son los materiales con los que se encuentra construido este paradigma.

La idea de «leyes de la imaginación onírica» para este nuevo tipo de relato es avalada de manera tácita por el propio Todorov, quien al tratar de explicar el universo kafkiano habla de representar «un mundo al revés», es decir, un lugar donde «todo obedece a una regla onírica»[73].

Hoffmann ve al material maravilloso-onírico no como camino a lo «innombrable» ni como «escape de la realidad», sino como elementos de una fórmula. En 1795, Hoffmann escribe a Hippel que durante el sueño es cuando su espíritu está en mayor actividad, y asegura, no sin desconsuelo, «si fuera más descarado, los productos de las noches favorecidas por los sueños darían verdaderas obras de arte en su género»[74].

[72] *ibid.*, p. 344 y 345; las cursivas son mías
[73] Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 204
[74] Citado por A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 372

De ello, nos dice Béguin:

> El dios de los sueños le dictó a Hoffmann sus obras más dramáticas las más sombrías, así como sus cuentos más maravillosamente ligeros y luminosos. Los sueños le eran familiares desde su juventud, y en ellos conoció los diálogos con las potencias de las tinieblas y con los ángeles[75].

Los cuentos de Hoffmann están construidos de sueños rasgados por tinieblas y ángeles tenebrosos. Tal cosa parece remontar a la idea de lo siniestro, tan caro al relato fantástico moderno. Igual que en *Smarra o los demonios de la noche* de Charles Nodier, de 1821, en algunos relatos de Hoffmann *emerge* la otredad que ha estado siendo ocultada en el seno del hombre.

Tanto en *Smarra* como en *Trilby*, Nodier siembra dos semillas del mal que actúan como precedente fundacional de las reglas que regirán por mucho tiempo después el paradigma de lo fantástico moderno. El tema de sus relatos deja de ser un maravilloso conforme a la cosmogonía medieval, para dar paso a lo siniestro, a lo oculto en el seno del hombre.

No es gratuito que en la *Antología del cuento fantástico francés*, Pierre Castex asegure:

> Con su exilio voluntario, el soñador impertinente (que es Charles Nodier), más allá de la escuela romántica, vislumbraba algunas de las ideas más caras a la conciencia moderna. El hombre que ha evocado con una simpatía fraterna a los «lunáticos» […] habría suscrito de buen grado la fórmula de André Breton, que un siglo después que él denunciara

[75] *idem*

> esa convencional «oposición entre la lectura y la pretendida *razón* que se niega a tener en cuenta lo irracional». El hombre que estudió con interés tan vivo la pesadilla, el sonambulismo, el vampirismo, y de un modo más general, «los fenómenos del sueño, habría aplaudido las investigaciones freudianas; y por otra parte, enunció del modo más claro, uno de los postulados fundamentales del psicoanálisis»[76].

Y es que para Nodier —como dice Béguin— el mundo onírico es la fuente de magníficos pensamientos humanos y de las imágenes lúgubres, de las visiones de aquelarre, de los ídolos repugnantes y de toda la brujería.

Nodier lo dijo de manera explícita, «Habéis visto cómo los fenómenos del dormir os abren el cielo; ahora os abren el infierno». El registro se había ampliado a lo abyecto y a lo siniestro, es decir a la nueva existencia de un fantástico interior.

> Se ha comparado a Nodier con Tieck —dice Béguin— [...] porque en uno y en el otro se reconocía a precursores admirablemente perspicaces de la psicología actual [...] Naturalezas igualmente complejas, espíritus igualmente afinados por una curiosidad intelectual infatigable, el romántico alemán y el cuentista francés acudieron a lo maravilloso y a lo mágico para llegar a la única expresión de sí mismos que podía satisfacerles[77].

La de Nodier, tanto como la de Kafka y la de Cortázar, es una narrativa de amenazas interiores: no son seres que vengan de

[76] P. Castex, *Antología del cuento fantástico francés*, p. 36
[77] *ibid.*, p. 411

otros mundos o encarnen la otredad que se vislumbra fuera de sí, como en el relato fantástico clásico. La otredad se encuentra dentro de ellos, y eso, lo subjetivo e interno, y por lo tanto ambiguo que representa este mundo sobrenatural, es lo que los lleva a pertenecer a la modernidad histórica.

Sin embargo, su modernidad, la fantástica, tiene una consecuencia estética muy específica: la tensión del mundo social con el mundo del *yo*. El apego de Nodier a la sustancia de los sueños también lo llevó, como a Jean Paul, a realizar un estudio sistemático de ese tema, un despliegue teórico, conforme el dictado moderno de «conciencia».

«Sobre algunos fenómenos del sueño» es un tratado publicado en la *Revue de Paris* en febrero de 1831, en el que Nodier considera sus *fantasías* —los sueños propiamente dichos— cien veces más lúcidos que los intereses amorosos u obsesiones.

> Lo que me sorprende —dice Nodier en el mencionado opúsculo— es que el poeta despierto haya aprovechado tan pocas veces en sus obras las fantasías del *poeta dormido,* o por lo menos que tan pocas veces haya confesado sus préstamos, pues la realidad de este origen en las concepciones más audaces del genio es algo que no puede ponerse en duda[78].

Asombra la cercanía de semejante discurso con los manifiestos surrealistas que esbozará cien años después André Bretón, padre del surrealismo.

[78] C. Nodier, «Sobre algunos fenómenos del sueño», en *Los demonios de la noche,* p. 161

El surrealismo, consolidación del fantástico moderno

Los prerrománticos buscaron encontrar en las reglas no-racionales del mundo onírico un nuevo lenguaje de creación, pero es hasta Tieck y Charles Nodier (sin dejar de pensar en Gérard de Nerval) que se utiliza también la parte oscura, abyecta, de esa fuente inagotable de otredad que es el sueño.

Después de la consolidación del paradigma clásico de lo fantástico, mediante la oposición real/irreal, los escritores optaron por recurrir a una veta que se había dejado de lado con el positivismo: la vida interior y subjetiva del hombre.

En ese sentido, el psicoanálisis no vino a terminar con el cuento fantástico, como argumentaba Todorov, sino a hacerlo evolucionar. El fantástico que nosotros llamamos «moderno», y que el propio Todorov prefigura al aceptar que en su esquema teórico no puede explicar un fenómeno como el de *La metamorfosis* de Franz Kafka, es consecuencia de la relación que el artista romántico estableció con la materia del sueño.

Del sueño se toman «las leyes de la imaginación onírica», esto es, una no problematización del elemento sobrenatural en el texto. Incluso, como hemos visto, el romántico ya producía textos donde apenas se distinguía el hecho sobrenatural del mundo cotidiano.

Esa es la esencia del paradigma moderno de lo fantástico. En *La metamorfosis*, relato *par excellence* de este paradigma, el hecho extraordinario —el hombre convertido en insecto— no suscita, como en los sueños, asombro alguno en los personajes ni en el narrador, así como sucedía en los

cuentos de hadas. Hay quien, como Irène Bessière, considera al relato de Kafka incluso como una «fábula».

Kafka aprendió de la experiencia romántica del sueño, pero no recurrió a él como un elemento de lo indecible, de lo sublime, o de lo absoluto. Sin embargo, el fantástico moderno es un ajuste de cuentas con ese pasado que ya no podía verse con los mismos ojos a partir del barniz del positivismo.

El fantástico moderno abarca un periodo amplio de la historia literaria, y sus límites podrían ser estudiados después con más detalle. Empero, tomemos en cuenta que se trata no de una etapa histórica propiamente dicha, sino de un paradigma. Los paradigmas actúan a pesar de la historia.

Por ello tiene razón Seymour Menton cuando dice que «lo fantástico tampoco se limita a un periodo histórico específico».

No es aventurado afirmar que el paradigma moderno de lo fantástico, que participa de lo maravilloso y de la aventura onírica romántica, incluye al surrealismo, y que éste, en relación dialéctica, nutre de recursos a la narrativa fantástica moderna.

Los paradigmas, cuando cronológicos, abarcan amplios periodos; pero cuando diacrónicos, penetran los periodos de la historia.

Ahora: ya habíamos comentado que el surrealismo, en palabras del propio Breton, expresadas en sus manifiestos, contrajo una enorme deuda con el prerromanticismo y romanticismo, y de la narrativa maravillosa, de la cual era asiduo lector.

Los surrealistas son radicales en cuanto al uso de su material artístico. Buscan la subversión completa de la realidad al imponer la irrealidad onírica en la vida cotidiana. Incluso ven al surrealismo no sólo como un ejercicio artístico, sino

como uno metafísico, que puede como tal modificar la vida y la condición del hombre.

La posición frente a la «realidad», entre los románticos y los surrealistas, tiene una diferencia abismal: el círculo de Breton pretende imponer la «irrealidad» como una realidad; «otra realidad» tan válida como la primera, según su argumentación.

Los surrealistas se oponen así a la dictadura de la razón, a la del positivismo, que por cierto y como ya hemos visto, surge como una reacción a las obras de total imaginación: «La actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación moral», dice André Breton en el prefacio a la reimpresión del «Primer manifiesto surrealista» de 1929[79]. «La inteligencia no debe, bajo ningún concepto, ocuparse de los temas de la realidad», agrega de manera tajante.

Hay más similitudes entre el prerromanticismo y el surrealismo. El automatismo psíquico, la escritura automática, al que se refieren Breton y el resto de los surrealistas, como medio para acceder a la vida onírica, no era un método nuevo.

Como ya hemos comentado, el caso de intento de clasificación de los sueños durante las horas del día por Jean Paul, llega aún más lejos con Achim Von Arnim, pues este poeta literalmente intenta descubrir la vida inconsciente. De ello da cuenta Albert Béguin:

> (Arnim) se esforzó por dar la impresión de ese fenómeno abandonándose él mismo a un automatismo propio del escritor: al juego de las sílabas, a los ecos por los cuales las

[79] A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 21

> palabras se llaman una a otra y se reúnen sin trabazón lógica; después de alguna práctica, ese *automatismo verbal* se presta admirablemente para el conjuro mágico con que se evocan los ecos del inconsciente. […] por medio de una verdadera «escritura automática», que él es por cierto, el primero que la empleó para arrancar su secreto a la vida inconsciente[80].

El punto que retoman los surrealistas no es que el mundo onírico existe, sino el cómo se desarrolla, y a diferencia de los románticos, reflexionan en «las leyes de la imaginación onírica», más que en el mundo onírico en sí.

> Me pregunto qué razón —dice Breton—, razón muy superior a la otra, confiere al sueño ese *aire de naturalidad,* y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo. Sin embargo, he de creer en el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquel día tan hermoso existió, y aquel animal habló[81].

Note el lector dos frases escritas con frecuencia a lo largo de este ensayo: «aire de naturalidad» y «leyes de la imaginación onírica»; ambas, ante los ojos de Breton, no estarían muy lejos de parecer las reglas de un relato maravilloso.

Lo maravilloso entonces es connatural a ambos movimientos (la experiencia onírica del prerromanticismo y el surrealismo); los dos comparten ese campo de acción que surge del acceso al universo onírico.

[80] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 30
[81] A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 30

Sin embargo, existe también una notable diferencia: mientras los románticos consideran la imaginación onírica parte de la búsqueda del absoluto, del que el poeta es parte esencial en tanto es su receptáculo; en el surrealismo se trata de abolir ese carácter privativo, su mundo es inquietante, extraño, pero es asequible a todos. Cualquier hombre —parecen decir— puede ser un poeta.

Tal visión trae una consecuencia importantísima para nuestra tesis. En el fantástico moderno y en el surrealismo, lo maravilloso —entendido como un mundo que responde a «leyes de la imaginación onírica»—, carece de un matiz de acto trascendente de lo «indecible», aunque en ambos lo maravilloso es natural, «cotidiano», en la hermosa acepción de Erdal Jordan:

> El surrealismo, en cambio, opera en campos semánticos conocidos: «lo maravilloso cotidiano» es un término amorosamente acuñado por este movimiento y su configuración se basa fundamentalmente en la yuxtaposición de entidades contradictorias, a menudo incompatibles, pero que, devueltas a su contexto habitual, son de captación «automática»[82].

Sirviéndonos de la terminología de Barrenechea[83] podríamos decir que el surrealismo no problematiza el mundo por medio de la confrontación del tipo «real/irreal», «normal/anormal», puesto que su intención es justamente «anular estas categorías con el fin de expandir la realidad»[84].

[82] E. Jordan, *op. cit.*, p. 33

[83] A.M., Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*

[84] *idem*

Mery Erdal Jordan también le llama a este registro «narrativa fantástica moderna». Sobre el término, abunda:

> Se asemeja al romanticismo en lo que respecta a la capacidad creativa que adjudica al lenguaje, pero difiere de éste en que no estima al lenguaje como medio de expresión de lo invisible, sino como objetivo en sí […] La relación paradójica de la *narrativa fantástica moderna* hacia el lenguaje —por una parte, tiene fe en su capacidad representativa, por la otra, el reconocimiento de su autonomía—, se perfila así como mucho más extrema que la del romanticismo y genera lo que podríamos denominar «ironía absoluta», una desacralización del lenguaje[85].

En el «Primer manifiesto surrealista», André Breton señala: «Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello»[86]. Es así que echando mano del mundo onírico y de lo maravilloso como cantera estética, el surrealismo no prefigura al paradigma moderno de lo fantástico, sino que lo radicaliza.

Hay que recordar que el nombre de «surrealismo» se tomó en homenaje a Apollinaire, y fueron Soupault y el propio Breton quienes hicieron primero uso de él, como «un modo de expresión». Sin embargo, es de un romántico de quien se toma la palabra como tal:

> Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término Supernaturalismo, empleado por Gérard de

[85] *ibid.*, p. 58
[86] A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 46

> Nerval en la dedicatoria de *Muchachas de fuego* (También por Thomas Carlyle, en *Sartor Resartus* —capítulo VIII: *supernaturalismo natural*—). Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el *espíritu* de nuestra doctrina [...] Surrealismo: [...] Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral[87].

Para los románticos es clara la idea de que en el mundo de los sueños hay más belleza que en el real. En los surrealistas, la otredad de los sueños al pasar al papel, a la creación artística, exige la naturalización de sus elementos sobrenaturales para poder existir, es un mundo enrarecido pero al que nadie sorprende, y ésa es la materia de lo que está hecho también lo maravilloso.

Y es que, como menciona el investigador Aurelio Collado Torres, en los sueños de los románticos y en el automatismo psíquico de los surrealistas, «se está a merced de lo *otro* desconocido que habita en el núcleo mismo del ser»[88].

Instrucciones para construir lo fantástico moderno

En sus bases, el surrealismo se nutre de lo maravilloso, pero finca su interés de manera significativa en el método para obtener el material estético de los sueños. Hay por lo tanto en el surrealismo un rompimiento con ese «maravilloso»

[87] *ibid.*, p. 43; las cursivas son mías.

[88] Aurelio Collado, «Historia: Campo y comunicación (escritura)», Zidane Zeroui, (ed.), en *Modernidad y posmodernidad*, p. 95

del cuento de hadas que se ha registrado como cosmogonía antes de la ilustración, y Breton lo tiene claro cuando señala en su manifiesto:

> Por encantadores que sean los cuentos de hadas, el hombre se sentiría frustrado si tuviera que alimentarse sólo con ellos, y por otra parte, reconozco que no todos los cuentos de hadas son adecuados para los adultos. La *trama de adorables inverosimilitudes* exige una mayor finura espiritual que la propia de muchos adultos, y uno ha de ser capaz de esperar todavía mayores locuras[89].

Esta trama de «adorables inverosimilitudes» conforma una ampliación de los márgenes de la realidad, ya que se han constituido en una realidad alterna.

Dichas inverosimilitudes se pueden volver creíbles, toda vez que se trate de un espacio en el que se entienda la verosimilitud productiva; en otras palabras, sería posible, como afirma Ana María Morales, mediante una verosimilitud genérica.

Este concepto empata con la concepción de «realismo interno», que emplea Hilary Putnam, en el cual todo objeto existe sólo en relación con una teoría, descripción o esquema conceptual. Rosa María Ravera, de la Universidad de Buenos Aires, le llama «verdad del evento», en contraposición la verdad del conocimiento.

En todo caso, la verosimilitud productiva tiene una lógica interna, asegura Ravera: «En un caso como éste [...] no

[89] A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 32; el subrayado es mío

es posible hablar de una verosimilitud absoluta, sino que es necesario considerar una verosimilitud genérica»[90].

Para Eckhard Höfner, «la categoría de lo verosímil está dada como una unidad histórica variable (que) se puede fijar como una cantidad regular, como un promedio de clases de discursos relevantes de una época que también aplicaba a épocas no clásicas»[91].

El «divorcio de la realidad» de lo fantástico moderno presupone un aire de naturalidad, donde «la trama de adorables inverosimilitudes» es posible gracias a la experiencia que el acceso al sueño del prerromanticismo arrojó al obtener de ella «reglas de la imaginación onírica» perfectamente aplicables en un texto, dependiente sólo de su propia productividad.

En ese sentido, el surrealismo aportó un programa, un método para acceder a esa otra realidad, a esa suprarrealidad, y utilizarla como material estético. En ese contexto cabe el panorama que plantea Albert Béguin:

> Después de los grandes aventureros del sueño, después de Rimbaud y de Baudelaire, como después de los verdaderos románticos alemanes, hay una nueva generación que escucha sus lecciones y que recoge su herencia, aunque sin la misma necesidad interior. […] Para Baudelaire y Nerval, para Hugo y Rimbaud, como para Novalis y Arnim y Hoffmann, el viaje al país del sueño había sido una azarosa aventura, una inmensa esperanza, o a veces una terrible prueba, y lo que siempre habían querido todos esos poetas era jugar un juego en que

[90] Citado en «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», en *Lo fantástico y sus fronteras,* p. 34-35. Nota al pie de página

[91] Eckhard Höfner, *op. cit.*, p. 250

> arriesgaban la vida [...] El surrealismo adquiere una conciencia más clara de ciertos procesos que se habían hecho familiares a la poesía en el curso del siglo anterior. […] No es casualidad que Breton y sus amigos se hayan interesado por todos los románticos [...] A semejanza de los románticos alemanes, Breton no pretende abandonarse totalmente al sueño, sino conquistarlo, tratar de hacerlo utilizable para la conciencia[92].

Para esclarecer aún más lo que aquí se ha expuesto, me parece pertinente rescatar lo que Jordan señala cuando dice que en el fantástico moderno, en lugar de la vacilación, se produce una adaptación al acontecimiento sobrenatural, en un proceso que es, finalmente, el de *naturalización de lo sobrenatural.*

McHale (1987), por su parte, considera que la «banalización de lo sobrenatural», propia de lo fantástico moderno, en lugar de neutralizar el efecto fantástico, agudiza e intensifica la confrontación entre lo normal y lo paranormal.

La idea de la naturalización de lo sobrenatural o banalización de lo sobrenatural, o cotidianización de lo extraño, se emparienta con el concepto de «impertinencia semántica» que acuña Mery Erdal Jordan. En las líneas de su investigación se lee: «un hombre puede vomitar o escupir conejitos porque la impertinencia semántica del sintagma es absorbida por el carácter ficticio del texto»[93].

Así, en lo fantástico moderno «el portento es lo natural»[94]. Semánticamente su raíz se encuentra en denunciar alegóricamente a una sociedad «ciega a lo insólito».

[92] A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 469-474

[93] M.E. Jordan, *op. cit.,* p. 113

[94] S. Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en *Teorías de lo fantástico,* p. 218

Como dice Alazraki sobre *Carta a una señorita en París* de Julio Cortázar:

> El arbitrio reside en haber escogido los conejitos, como Kafka escoge un insecto en *La metamorfosis*, pero nada de arbitrario hay en el acto de vomitarlos, de sentir que esos pequeños monstruos son parte de uno, hechos de nuestras propias inquietudes, fobias y angustias[95].

El texto fantástico moderno opera así en una relación alegórica con la realidad. El paradigma de lo fantástico moderno radica en un regreso, estético y autoconsciente a las posibilidades de lo maravilloso. Recordemos a Caillois, para quien en lo maravilloso (y aplica para lo fantástico moderno) «lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima»[96].

Y es que en lo fantástico moderno, como en lo maravilloso, también los milagros y las metamorfosis están presentes, pero como una sustancia de la que está hecho el mundo; ya que la otredad se ha fundido con su contraparte.

La metamorfosis de Franz Kafka es el ejemplo paradigmático de esta nueva realidad compleja. La realidad en ese relato es del todo maravillosa. En ese sentido, el texto fantástico moderno se asemeja al medieval porque cualquier «anormalidad» extratextual es pertinente en el campo semántico que ha creado.

[95] J. Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar,* p. 78
[96] R. Caillois, *op. cit.*, p. 10

Es por ello que Jean Bellemin-Noël recalca que lo fantástico finge jugar el juego de la verosimilización para que nos adhiramos a su «fantasticidad»[97].

En el relato medieval, hadas, brujas, elfos, gigantes, diablos, sílfides, tienen el mismo rango ontológico que los seres humanos. Las proezas, los milagros, los hechos divinos, son tan «reales» como los actos fisiológicos. Los receptores de esas historias en el medievo desconocían las causas de los hechos sobrenaturales porque *creían* en sus efectos.

Julián Serna Arango señala que «por eso los antiguos atribuían a los sentimientos, a los pensamientos e inclusive a los sueños, en su condición de fuerzas psíquicas, la misma jerarquía ontológica hoy en día asignada a los fenómenos psíquicos»[98].

El aspecto religioso para el periodo medieval de tradición hispánica conforma también un campo donde lo maravilloso es real. Así lo explica Ignacio Soldevilla:

> Dichos hechos eran consentidos en tanto eran aceptados como verdaderos, sólo en la medida en que podía atribuírsele a la intervención divina directa o indirecta, o a los poderes diabólicos, en la medida en que Dios lo consentía. Una vez establecida la condición del hecho como *maravilla* (es decir, cosa admirable, del latín *mirabilia,* «cosas dignas de admiración»), no causaba escándalo al ser explicable dentro de la visión del mundo cristiana[99].

[97] J.B. Nöel, «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophille Gautier)», en *Teorías de lo fantástico,* p. 139-140

[98] Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*

[99] A. Risco, *El relato fantástico. Historia y sistema,* p. 77-78

Ana María Morales comenta que en la alta edad media se explica lo maravilloso cuando la religión pasa a ser visión del mundo (cosmovisión), por lo cual, lo que hoy consideramos una transgresión, en ese momento era parte de lo natural.

Tanto Susana Reisz como Irène Bessière concuerdan con la idea de que el pensamiento maravilloso como acto natural cotidiano está presente en actos como la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento grecolatino.

En lo llamado por los medievalistas «maravilloso cristiano», lo sobrenatural es comprendido como una manifestación de la omnipotencia de Dios, por lo que se integra a la totalidad del mundo real.

En esos registros el espacio irracional, fantasmagórico, alimentado por un profundo estrato mágico-religioso se constituye como la verosimilitud reinante.

Para Ana María Morales, «con la maravilla se producen universos únicos que sobreviven gracias a esta armonía más que nunca sobrenatural»[100], que se vuelve natural.

Al examinar el *corpus* medieval de lo maravilloso hispánico, Ignacio Soldevilla cae en la cuenta de que lo que comparten todos esos textos, desde el siglo XII hasta entrado el XVIII, es «la cosmovisión entonces vigente», a la que había contribuido «la penetración hibridadora de las culturas orientales a través del islam andalusí»[101]. Ana María Morales amplía esta figura:

> En la literatura, para las maravillas estaban reservadas las orillas del mundo [...] Para un universo concéntrico como el medieval,

[100] A.M. Morales, *op. cit.*, p. 15
[101] A. Risco, *op. cit.,* p. 82-83

> lo más alejado del centro era lo menos humano [...] Posiblemente las dos fronteras más importantes que tuvo el occidente medieval, y por consiguiente su imaginario, son el oriente, y Finisterre en el otro extremo. En uno de ellos pueden aguardar las maravillas orientales: los autómatas, las razas monstruosas, los animales híbridos, los palacios de lujo sin par, las ciudades de piedras preciosas situadas en reinos cuyos nombres reales sólo sirven para estimular la imaginación, no para situarla en un espacio real. En el opuesto está esperando el ensueño celta: países a los que la niebla puede hacer desaparecer, castillos de cristal o de luz que albergan a esos seres deliciosos y feroces que son las hadas […] libre de las reglas naturales[102].

Cabe resaltar la sugerencia de que los románticos recopilaron y estudiaron todas esas manifestaciones maravillosas. Esas reglas, tanto de lo onírico como de lo maravilloso, fueron a parar al romanticismo como un acervo estético que a su vez ha sido retomado por los escritores del surrealismo y el fantástico moderno, sobre todo en Latinoamérica.

En Asturias, Cortázar o Sábato, sólo por nombrar algunos latinoamericanos, está muy presente el surrealismo. La influencia en Cortázar es manifiesta, como lo señalan con amplitud Lazlo Scholz, E. Picón Garfield y Donald L. Shaw.

Franklin García Sánchez identifica esta tendencia cuando desliga el «realismo mágico» latinoamericano de lo fantástico clásico, porque en el primero «lo sobrenatural aparece ya asimilado, incorporado a una «realidad» que lo naturaliza sin conflicto»[103].

[102] A.M. Morales, *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 23-25

[103] F. García Sánchez, «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», en *El relato fantástico. Historia y sistema,* p. 87

Tal consideración emparienta realismo mágico con fantástico moderno. Nos atrevemos a señalar que desde Maupassant, y consolidándose con Kafka, pasando por el surrealismo y culminando en la narrativa latinoamericana fantástica actual, el paradigma de lo moderno se integra a partir de las reglas que lo maravilloso medieval y la experiencia romántica del sueño, así como la que el psicoanálisis, le han otorgado.

Quién mejor para comprobar nuestra hipótesis que el propio Julio Cortázar, nuestro ejemplo paradigmático de lo fantástico moderno que, en entrevista con Sara Castro-Klaren, señala:

> El problema de lo fantástico es que cuando no es trágico, cuando no es dramático, asume en seguida una especie de matiz que toca más lo maravilloso que lo fantástico; es decir, se va acerando, por así decirlo, vuelve un poco a la noción del cuento de hadas[104].

Ya lo diría Cortázar de manera más abierta al analizar la obra de Edgar Allan Poe, a quien tanto admiraba: «Nada resulta más característico de la perversidad de Poe que su ficción más normal constituya la representación de lo anormal»[105].

[104] Sara Castro-Klaren, «Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar», en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana,* p. 68

[105] J. Cortázar, «Vida de Edgar Allan Poe», en *Obra crítica, II*, p. 260

Reglas generales del paradigma de lo fantástico moderno

De esta manera, la clave para entender lo fantástico moderno es sin duda la *naturalización de lo sobrenatural*, tal como lo propuso lo maravilloso literario.

Es por ello que Oscar Hahn señala, a propósito de este paradigma, que «es necesario que lo excepcional pase a ser también regla sin desplazar las estructuras ordinarias en las cuales se ha insertado»[106].

Así también lo entiende Julio Cortázar, autor paradigmático de lo fantástico moderno, para quien «el panorama filosófico del siglo XIX desemboca en el positivismo, postura eufórica y cerrada a todo avizoramiento súper o infrahumano, a toda visión mágica de la realidad»[107].

Este «nuevo maravilloso» o «maravilloso cotidiano», como lo bautiza Erdal Jordan, encarna nuevas concepciones del saber humano: el psicoanálisis y una concepción del lenguaje entendida como ente creativo, aunque aún sin hiperconciencia de uso. Dice Erdal Jordan al respecto:

> La concepción «creadora» del lenguaje otorga al sujeto hablante poderes ilimitados en la configuración de mundo, y si sumamos a esto la relativización y ampliación del concepto «realidad» por medio de la inclusión en éste de los estados subconcientes, tendremos una explicación básica de las con-

[106] O. Hahn, «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», en *El relato fantástico. Historia y sistema*, p. 172

[107] J. Cortázar, *Obra crítica II*, p. 100

> diciones previas al surgimiento de un movimiento como el surrealista[108].

En efecto, sobre estas bases surge *La metamorfosis* y luego el surrealismo. Posteriormente ambos ayudan a configurar y a consolidar esa nueva forma de hacer lo fantástico, la cual se basa en la conciliación de los opuestos.

Sara Castro-Klaren asegura que esta «conciliación» es una constante en Cortázar. «Tanto en los cuentos "Axolotl", "Lejana", como en *Rayuela* —llena de perseguidores juegos de dobles— y en «"La vuelta…"» y "Último round", la preocupación central es anular la dicotomía o antítesis sujeto-objeto»[109].

Asimismo, en Cortázar se pone en marcha una realidad «ampliada» por el descubrimiento de los estados subconcientes y el material abyecto disfrazado de cotidianidad, encubierto por una ambigüedad textual, donde lo extraño subyace y emerge mediante una naturalización de lo sobrenatural, como ya se ha explicado con amplitud.

Tal vez por eso el propio Cortázar, en su ensayo «Algunos aspectos del cuento», de 1962, confiesa:

> En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esa leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo[110].

[108] M.E. Jordan, *op. cit.,* p. 58

[109] Sara Castro-Klaren, «Julio Cortázar: del surrealismo a la patafísica», en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, p. 38

[110] J. Cortázar, *Obra crítica I*, p. 368

Mery Erdal Jordan, y el propio Todorov, nombran a este estado, donde se cotidianiza lo extraño, *fantástico moderno*. Erdal Jordan incluso prefigura sus límites:

> El relato fantástico moderno, pese a estar influido por las mismas premisas que el surrealismo, se diferencia de éste en un aspecto clave: mantiene implícita una noción normativa, cotidiana, de realidad, ante la cual, el mundo configurado es percibido como extraño y *siniestro*[111].

En lo fantástico moderno, recordemos, priva el concepto freudiano de lo siniestro, «that class of the terrifying which leads back to something long knows to us, once very familiar», como lo señala el propio Sigmund Freud[112].

Pero la observación más contundente sobre la línea que separa el paradigma fantástico clásico y el moderno es la de orden lingüístico y también proviene de Mery Erdal Jordan:

> A las tentativas de la escritura realista de imponer al *relato fantástico tradicional* un verosímil que contravenga las normas de «posibilidad de ocurrencia», corresponde en la escritura del *relato fantástico moderno* la imposibilidad de un verosímil lingüístico, el cual depende, en gran medida, de clausurar al texto, aislándolo del mundo real[113].

[111] M.E. Jordan, *op. cit.,* p. 112

[112] Freud *apud* Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 16. «Esa clase de terror, que nos regresa a algo ya muy conocido, antiguamente familiar».

[113] M.E. Jordan, *ibid.*, p. 59

Nótese en esta cita no sólo un contenido teórico de suma importancia para nuestra argumentación, sino la consideración explícita de llamar «relato fantástico tradicional» a lo que nosotros designamos *fantástico clásico,* y «fantástico moderno», a la ruptura con éste.

Recordemos también que la verosimilitud productiva a la que hacemos referencia se relaciona con el concepto de Ana González Salvador, quien señala que la literatura fantástica moderna utiliza las técnicas descriptivas del realismo»[114], lo que permite, en Kafka, que un hombre que se levanta por la mañana convertido en un insecto sea posible mediante las «técnicas descriptivas del realismo», imágenes perfectamente pertinentes en el contexto de lo fantástico moderno.

En el caso de Cortázar, un hombre puede vomitar conejitos sin que eso comprometa la verosimilitud de su texto. Andrei Avellaneda advierte de forma aguda que en Cortázar como en Kafka existe «un fantástico alegórico»[115]. Cortázar, por esa razón, revelará como una clave de su propia escritura que «*cierta* realidad existe»[116].

De la misma manera, en el surrealismo, Louis Aragon puede describir sin mayor pudor que «durante una interrupción del partido, mientras los jugadores se reunían alrededor de una jarra de llameante ponche, pregunté al árbol si aún conservaba su cinta roja»[117].

[114] Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita,* p. 31 y 55

[115] A. Avellaneda, *op. cit.*, p. 107

[116] J. Cortázar, *Obra crítica I*, p. 103

[117] Citado por André Breton en *Manifiestos del surrealismo*

Así, lo fantástico moderno propone desvirtuar los límites entre lo real y lo imaginario «pero sin prescindir de la noción de una trasgresión de órdenes [...]»[118].

Francisco Tario, un escritor fantástico moderno, habla de «lograr que lo inverosímil resulte verosímil, esa es la tarea».

Islemar Chiampi concuerda con él cuando habla de una poética de la homología, una integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario, para describir lo fantástico moderno[119].

Hay una cita de Kafka que comprueba lo anterior. La conversación que sostiene con Gustavo Janush no podría ilustrar mejor lo anterior:

> Edschmid sostiene que introduje hábilmente lo maravilloso en los hechos cotidianos. Es un grave error. Lo cotidiano en sí ya es maravilloso. (Yo) no hago sino consignarlo [...] Es posible que yo ilumine un poco las cosas, como el proyector una escena en la penumbra. Pero no, esto no es cierto. En realidad, la escena no está completamente oscura, sino iluminada por el gran día. Pero esto es por los hombres que cierran los ojos y ven poco[120].

La primera parte de la cita es de gran importancia porque supone toda la argumentación de nuestra propuesta sobre el paradigma de lo fantástico moderno, al evidenciar una conciencia en el uso de las reglas de lo maravilloso y la *cotidianización de lo extraordinario.*

[118] E. Jordan, *op. cit.*, p. 110

[119] Islemar Chiampi, *El realismo maravilloso, Forma e ideología en la novela hispanoamericana*

[120] F. Kafka, conversación con Gustavo Janusch *apud* Emilio Carrilla, *El cuento fantástico*, p. 25 (sin referencia bibliográfica completa en el texto de Carrilla).

A todas luces viene a ser una ruptura con la tradición de lo fantástico en cuanto éste supone que lo maravilloso (el elemento sobrenatural) está fuera de la cotidianidad y como resultado viene a invadirla, tachándola o tratando de aniquilarla.

Por el contrario, Kafka considera que la realidad es tan sobrenatural como lo llamado maravilloso y así lo despliega en sus textos. Para él lo sobrenatural ya forma parte de la cotidianidad, está mezclado con ella, y emerge de una vez para conformar lo fantástico propiamente dicho mediante una epifanía.

Pero este ocultamiento del elemento sobrenatural en el manto que supone lo cotidiano no lo podemos ver porque está camuflado por lo «iluminado del gran día», sólo que las tinieblas se encuentran ahí, en el interior de lo cotidiano, en el interior del hombre, en el interior del texto, pero los hombres «cerramos los ojos y vemos poco».

Lo anterior supone sobre todo una conciencia del material estético que sirve para crear. Se trata de una declaración de principios. Desde los prerrománticos ya no era posible hablar de una inocencia del acto literario.

Kafka, al respecto, opera con una conciencia casi gélida sobre lo que otros no ven.

No es ninguna casualidad que Julio Cortázar se exprese en términos muy semejantes al dilucidar su estrategia de trabajo para prefigurar ese mismo tipo fantástico, ya tan lejano al tradicional del siglo XIX:

> Lo fantástico se metamorfosea, cambia. La noción de lo fantástico que teníamos en la época de las novelas góticas de Inglaterra, por ejemplo, no tiene nada que ver con nuestro concepto actual. Ahora nos reímos al leer *El castillo de Otranto*

> de Horace Walpole [...] los fantasmas vestidos de blanco, los esqueletos que caminan por allí haciendo rechinar sus cadenas. Ahora, mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico[121].

Resulta extraordinario que Cortázar tenga a *El castillo de Otranto* como ejemplo de lo fantástico tradicional o clásico, tal como lo hemos consignado, pero aún más extraordinario es que tanto Kafka como Cortázar posean una especie de *ars fantastica*, producto de la conciencia de las reglas que llevan a construir lo fantástico a partir de vislumbrar una posible cotidianización de lo sobrenatural, o de un hecho sobrenatural desplegado como si fuese «real».

Es el argentino quien en una conferencia en Norman, Oklahoma, en 1975, ratifica esa *poética fantástica:*

> Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin «Ligeia», sin «La caída de la casa de Usher», no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro[122].

[121] Jasson Weiss, *Confesiones de escritores* (entrevista con Julio Cortázar para *The Paris Review*)

[122] J. Cortázar, «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», en J. Alazraki *et al.* (eds.), *Julio Cortázar: la isla final,* p. 66-67, citado en: «¿Qué es lo neofantástico?», artículo de J. Alazraki en *Teorías de lo fantástico,* p. 273. También citado en *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar,* p. 27. Asimismo, aparece en *Julio Cortázar. Obra crítica 2*, prólogo, p. 12

Nótese que «instalarse en el territorio de lo otro» se refiere con claridad a instalarse en el territorio de las reglas de lo maravilloso. Así lo confirma más adelante:

> Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica *tradicional* [...] La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas[123].

Sorprende la claridad con la que Cortázar declara su estrategia, la de instalarse en la otredad planteándola al igual que Kafka como «trivial, prosaica, sin advertencias premonitorias», esto es, del todo natural, cotidianizada. Sorprende aún más, insistimos, su conciencia de una literatura fantástica «tradicional» que lo antecede y que se rige por la irrupción de lo otro en «atmósferas apropiadas».

Sin embargo lo que es más extraordinario es la coincidencia del *ars fantastica* de Kafka y Cortázar, a pesar de la brecha histórica que los separa, lo que refuerza nuestra idea de que los paradigmas operan en tanto conceptos y no en cuanto cronologías.

Cortázar, como Kafka, manifiesta una estratagema razonada sobre la manera de combinar los elementos para conformar una nueva manera de hacer fantástico, pues éste «cambia, se metamorfosea».

La estrategia para ambos consiste en acercar cada vez lo fantástico puro al terreno de lo cotidiano. Es lo que atinadamente

[123] *idem*

Cristina Mondragón define como «una irrealidad codificada como real»[124]. Esto es, la puesta en marcha de las posibilidades que plantea el concepto de productividad textual.

Ese mecanismo se pone en marcha con la fórmula «había una vez». Así, en lo fantástico moderno se transporta al «reader or viewer into an absolutely different, alternative world, a "secondary" universe, as Auden and Tolkien term it»[125]. Es por eso que André Jolles cree que «lo maravilloso no es maravilloso sino natural»[126].

En resumen, los escritores del fantástico moderno sólo tuvieron que hacer consciente la potencialidad de semejante artefacto heredado del maravilloso medieval, y la del espacio creado por la experiencia del sueño romántico, y también las consecuencias de la ampliación de la realidad que exploraron los surrealistas, derivada de las posibilidades del psicoanálisis y la escritura automática.

Rosalba Campra lo observa con claridad cuando, analizando un texto de Cortázar, descubre que «el narrador propone como naturales las aventuras fantásticas de los personajes», y acota: «El "realismo mágico" de García Márquez podría ser analizado en esos términos»[127].

Teodosio Fernández también considera que este nuevo fantástico, el que llama «lo sobrenatural aceptado», «no

[124] Cristina Mondragón Santoyo, «Dos relatos modernistas de tema apocalíptico», en *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 178

[125] R. Jackson, *op. cit.,* p. 42, «lector u observador dentro de un mundo alternativo absolutamente diferente, un "segundo" universo, como Auden o Tolkien lo definieron».

[126] *Apud* Irène Bessière, *Le récit fantastique,* p. 91

[127] R. Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión», en David Roas (comp.), p. 168

corresponde a lo fantástico sino a lo maravilloso, y en esa lógica, el realismo mágico podría emparentarse, en este caso o siempre, con los cuentos de hadas o con lo maravilloso cristiano»[128].

En resumen, se trata de una vuelta de tuerca en la forma de crear relatos fantásticos en el siglo XIX. El *modus operandi* de lo fantástico en definitiva cambió para siempre. David Roas, hablando de realismo maravilloso, dice que «en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana. […] Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso»[129], es decir, un fantástico moderno.

El texto fantástico moderno —explica Jordan— apela a una problematización de la concepción convencional de la realidad. No sería absurdo mencionar que lo fantástico moderno nace como ironía del fantástico clásico. La ironía por lo regular produce nuevos sistemas literarios.

Sin embargo, no se trata de una ironía de tipo «posmoderna», como puede ser la parodia, la cual requiere de un grado más alto de conciencia de lo que es ésta como posibilidad textual.

Para ello sería necesario llegar a los linderos de la hiperconciencia genérica y sobre todo a una hiperconciencia del lenguaje como creador de mundos y destructor de referencias, en tanto simulacros.

[128] Teodosio Fernández, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas *et al.*, *op. cit.,* p. 293

[129] A. Giddens, «¿Razón sin revolución? La *Theorie des kommunikativen Handelns* de Habermas», en *Habermas y la modernidad,* p. 185

Ése es el sentido del paradigma de lo fantástico posmoderno, que veremos a continuación: un predominio de la fantasía autorreferencial, vinculada a la idea de Wittgenstein—, como «todas aquellas cosas que pueden hacerse con y por medio del lenguaje»[130].

[130] D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, p. 13

Paradigma de lo fantástico posmoderno

Si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.

JORGE LUIS BORGES

Introducción a la posmodernidad

Lo posmoderno es para muchos pensadores una etapa tardía de la modernidad, y el público en general lo entiende como la etapa que sigue a la modernidad histórica.

Ambas son consideraciones inexactas.

Lo posmoderno, como etapa filosófica y por ende estética, no es una ruptura o superación con respecto a lo moderno, sino un estadio de «relativización» de los presupuestos de verdad clásicos y modernos y, en un sentido

muy general, se refiere a «la erosión del principio de realidad» (Vattimo).

La verdad «universal» que propone lo clásico, y las verdades individuales que ensalza lo moderno, son dos sistemas que entran en conflicto bajo la luz de la posmodernidad. Es por ello que Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz señala que «la sociedad posindustrial en su aspecto cultural está compuesta por una pluralidad de mundos, los cuales crean múltiples sistemas de significado que responden a múltiples sensibilidades y expectativas»[1].

El concepto «paradigma» debe enfocarse en su carácter epistemológico. Recordemos la definición de Fernando de Toro: «(Paradigms) These I take to be universally recognized scientific achievements that for a time provide model problems and solutions to a community of practitioners»[2].

Así, la idea de paradigma como un «modelo» que es usado por una comunidad de practicantes o usuarios destruye la concepción de paradigma sucedáneo, es decir, el que de forma cronológica reemplaza al otro.

Lo que caracteriza más a la posmodernidad es que ubica las ideas que ordenan a la sociedad como discursos, tal como sucede en las sociedades «clásicas» y «modernas».

«Se puede llamar modernas a las sociedades que anclan sus discursos de verdad y de justicia en los grandes relatos

[1] Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz, «La crítica posmoderna a la religión», en Zidane Zeraoui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, p. 243

[2] Fernando de Toro, «Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity», en *El siglo de Borges,* vol. I, p. 266. «(Los paradigmas) los considero logros científicos universalmente reconocidos que por un tiempo proveen de modelos de problemas y soluciones a una comunidad de practicantes».

históricos, científicos»[3], nos dice Iñaki Urdanibia parafraseando a Lyotard.

Así, bajo el punto de vista de la posmodernidad, ambos discursos —el clásico y el moderno— están en crisis dadas sus concepciones omniabarcantes y totalizadoras[4].

Lo posmoderno, según reflexiona José María Mardones, refleja una pluralidad de reglas y comportamientos que expresan los múltiples contextos donde estamos ubicados en la actualidad y en donde no hay posibilidad de encontrar denominadores comunes (metaprescripciones) universalmente válidos para todos los juegos (casos).

Vivimos sumergidos —dice Mardones— en un pluralismo heteromorfo. Se trata de una falta de *Grund*, de centro, de cimiento, eje, verdad absoluta o última, que impide interpretar o dar sentido a la historia de forma objetiva. Incluso, se ha considerado a la posmodernidad como el «fin de la historia», término muy difundido por Gianni Vattimo, pero cuya fuente es Jean Baudrillard. Ambos la identifican con una falta de horizonte donde ubicar lo real.

El término «clásico» lo entendemos desde la perspectiva de Heidegger, quien concibe una obra artística como «clásica» en cuanto es pensada como «fundadora de la historia, como inauguración e institución de modelos de existencia histórica y de destino»[5].

[3] Iñaki Urdanibia, «Lo narrativo en la posmodernidad», en G. Vattimo, *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, p. 53

[4] Manuel Fernández del Riesgo, «La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos», en G. Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, p. 89

[5] Heidegger *apud* G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* p. 74-75

El término «moderno», por su parte, está dado a su vez por la idea de «tradición de ruptura» (con relación a lo canónico-clásico) como lo subraya Octavio Paz y otros autores, entre ellos, Haroldo de Campos. Gadamer también entiende esta dicotomía al señalar que:

> La obra de arte clásica es, en efecto, aquella cuya cualidad estética es reconocida como históricamente fundadora, [...] (con) capacidad de ejercer una *Wirkung,* un efecto modelador no sólo del gusto, sino también del lenguaje, y por lo tanto y en definitiva, de los marcos de existencia de las generaciones siguientes[66].

Así, el término «clásico» designa valores tanto éticos como estéticos que trascienden su época y, por ende, fundan un paradigma, por lo que se designa como «clásico» al periodo histórico en el cual fueron creados. Por ello, lo clásico se refiere a las máximas expresiones culturales de un pueblo, a sus obras y autores, pero también a la culminación de un determinado género literario o movimiento artístico-cultural.

En nuestra teorización, el caso específico del fantástico clásico también está marcado por el surgimiento de la idea fundacional. Se consolida a finales de la Ilustración, cuando las antinomias real e irreal, natural y sobrenatural, y cotidiano e insólito, están plenamente identificadas y representan una tensión. Y se consolida mediante la unión de dos tipos de narración: la mimética y la maravillosa, que chocan epistemológicamente para crear un nuevo tipo de sistema literario: el fantástico.

6 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método, apud* G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 111, *supra*

El paradigma de lo fantástico moderno, en consecuencia, se entiende como una ruptura con este paradigma (clásico). Así, la modernidad en lo fantástico se define como «la época de superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante»[7].

Jauss identifica lo moderno también con la tradición de ruptura al definirlo como «la eliminación (*Abscheidung*) de un pasado por la toma de conciencia histórica que un nuevo presente hace de sí mismo»[8].

La modernidad, dice el académico y escritor argentino Juan José Saer se crea sobre las bases de una tradición que se rompe. Saer, recuerda al respecto que «si hay un concepto histórico sobre el que Robbe-Grillet insiste es el de la modernidad. [...] La modernidad es móvil, porque es subjetiva»[9].

Lo posmoderno, en cambio, genera un fenómeno que relativiza la tradición y la ruptura.

La condición posmoderna

El término «posmoderno», según Iñaki Urdanibia, fue usado por primera vez en 1971 por Ihab Hasan, a propósito de la literatura, aunque hay quienes aseguran que quien lo empleó por primera ocasión en la historia fue el autor paradig-

7 *ibid.*, p. 146
8 Robert Jauss *apud* Haroldo de Campos, *ibid.*, p. 25
9 Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 177

mático de la modernidad literaria, Charles Baudelaire en su trabajo *Le peintre de la vie moderne*[10].

El investigador Felipe de Jesús Rodríguez Vértiz asegura que la posmodernidad nació el 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde en Saint Louis Missouri, Estados Unidos, cuando fueron dinamitadas varias manzanas que habían sido construidas en los años cincuenta siguiendo los cánones modernos de zonificación, colosalismo y uniformidad, pues tal evento significó que la maquinaria moderna aplicada al hombre dejó de funcionar.

> La posmodernidad surge a partir del momento en que se empieza a tener conciencia de que ya no es válido el proyecto moderno. Éste es el punto de partida, no entenderíamos de manera adecuada la posmodernidad si no percibimos que está hecha de desencanto[11].

La posmodernidad es en resumen una pérdida de confianza en los proyectos de transformación de la sociedad. En principio se trató de una reflexión arquitectónica en cuanto a las condiciones urbanas de occidente, pero pronto permeó todos los ámbitos de la cultura.

Su mayor alcance lo ha registrado en el terreno de la lingüística y con ello, y por extensión, en los estudios culturales. En ese sentido, postulamos, siguiendo a Lyotard:

[10] F. de J. Rodríguez Vértiz, «La crítica posmoderna a la religión», en Zidane Zeroui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, p. 245

[11] *ibid.*, p. 247

1. La posmodernidad se entiende como la decadencia de una potencia unificadora por los grandes relatos legitimadores.
2. La realidad es concebida como un discurso, como un «juego del lenguaje».
3. El saber sólo merece su nombre en tanto se reitera. Entendido esto, el saber queda revelado como una construcción arbitraria.
4. El lenguaje es visto como «una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas y casas ampliadas de épocas recientes» (Wittgenstein).
5. Nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos (Lyotard).
6. Se registra la existencia de un número indeterminado de juegos del lenguaje que obedecen a reglas diferentes.
7. No es la verdad científica universal la que rige la vida cotidiana, sino las distintas «verdades» individuales, conviviendo con la primera.
8. Existe interdisciplinariedad en cuanto al uso de distintos discursos dentro de otro, dada la deslegitimación de los primeros como entidades absolutas y puras.
9. La teoría cuántica contribuye a la destrucción de la idea del positivismo y el progreso lineal. Es una metáfora de la posmodernidad: destruir la idea de la trayectoria constante y previsible, dando origen a la incertidumbre del comportamiento, dados los sistemas inestables.
10. Por último, se puede asegurar que existe un carácter positivo del episteme posmoderno: «una política en

> la cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido»[12].

Esto es: una fusión de lo mismo y de lo otro sin que logren excluirse. Vattimo considera que la idea principal que rige no sólo a la era moderna como marca histórica, sino al estado de lo moderno, es el concepto de superación, esto es, la conciencia de los orígenes y el rompimiento con la tradición que generan esos orígenes.

La idea de superación en lo moderno se materializa en otro concepto: el de lo nuevo, con respecto a lo antiguo, a lo originario, dando pie de esa manera, a que se genere un motor sociocultural que descansa en la idea de progreso permanente como valor natural, y que concibe el tiempo como una entidad lineal y positiva.

En otras palabras, la adopción del concepto de la novedad como valor.

Por otra parte, la idea de fe en el progreso, tal vez la más cara del *episteme* moderno, se convierte en el punto clave de la idea de mundo, hasta el grado de convertirse en una ideología, la «ideología del progreso».

La posmodernidad relativiza ese concepto. Lyotard lo expone muy bien: «El *post* de posmoderno indica una despedida de la modernidad, en la medida en que quiere sustraerse a su lógica de desarrollo y sobre todo a la idea de "superación"»[13].

Vattimo, por su lado, considera que aunque el término posmodernidad fue acuñado por Gehlen, éste se basa en la

[12] Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna,* p. 27
[13] *idem*

idea nitzscheana del *eterno retorno de lo igual*, es decir, el fin de la época de la superación.

Vattimo lo explica: *routine* es para Heidegger el equivalente de *Verwindung,* que contiene la acepción de resignación (aceptación resignada), y es justo el reverso del término *üeberwindung*, la superación.

Así, al volverse el progreso una realidad constante, el espíritu de la novedad se pierde, derivando en una «era postindustrial» (como llama Lyotard a la época contemporánea) o de capitalismo tardío.

La investigadora Marycela Córdova es muy explícita al respecto cuando dice que en la posmodernidad «ya no hay novedad y el mundo está inmerso en el eterno retorno, del cual hacía tanta referencia Nietzsche»[14].

Entrado el siglo XX, la proliferación y consolidación de los medios de comunicación posibilitó de igual manera un estadio inédito en la historia de la civilización: la coexistencia de miles de formas de pensar distintas entre sí, igualmente válidas, debido al ideal democrático de respeto promulgado desde la Revolución Francesa, lo cual derivó en una sociedad no más transparente sino más compleja, que incluso roza el caos.

Los medios de comunicación, como dice Vattimo, provocan una «generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distinguen de la "realidad"»[15].

[14] Maricela Córdova, «Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual», en Zidane Zeroui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, p.152

[15] Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 49

Es así como desaparece el centro de verdad y nos dirigimos a un estado de ausencia de los supuestos discursos universales. La verdad ya no puede ser puesta en marcha por la obra de arte como lo pretenden la edad clásica y la moderna, «porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica»[16], y en gran medida, porque «la verdad (ya) no es una estructura metafísicamente estable sino que es evento»[17].

En ese sentido, verbigracia en los medios de comunicación, se produce una cierta atemporabilidad (Heidegger) y los ideales máximos de la modernidad: la idea de historia (como registro secuencial de hechos comprobables), el concepto de progreso y el concepto de «superación» llegan en la época contemporánea a un estado ulterior, donde se evidencian las contradicciones inherentes a lo clásico y a lo moderno.

Así, en la modernidad, el adelanto científico se hace *rutina*, y la novedad (uno de sus presupuestos más caros), entra en desgaste. La revolución y la evolución pierden su valor y se entra a un estado de relativización de los centros de verdad que ordenaban el imaginario.

De esa manera, «la realidad nada tiene de revolucionario ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera. Existe una especie de "inmovilidad" de fondo»[18].

En resumen, como hemos visto hasta aquí, en lo posmoderno el progreso se vuelve rutina y cae en la disolución del

[16] G. Vattimo, *op. cit.*, p. 55
[17] *idem*, p. 71
[18] *idem*, p. 14

progreso mismo. Asimismo, los grandes relatos ordenadores de la conducta humana son revelados en su carácter retórico (Lyotard) y las teorías científicas, antaño identificadas como proveedoras de verdades universales, son reveladas como retórica.

De igual forma, la concepción del ser es reducida por la modernidad a un *valor de cambio,* más que un valor en sí mismo (Nietzsche-Heidegger), las redes sociales son identificadas como discursos preconcebidos con el afán de homogeneizar la vida y la cultura (Foucault), sin contar que la vida cotidiana glorifica los «simulacros y los reflejos» (Baudrillard) y se revela así el carácter ideológico de la historia (Benjamin). Si, en suma, las grandes verdades quedan relativizadas para dar paso a centros de historias que se multiplican y se ramifican, y que conforman una «verdad débil» (Vattimo), que a su vez conforma la posibilidad de una verdad rizomática, esto es, la conjunción de muchas verdades y una verdad central (Zavala).

Si y sólo si lo anterior opera como base epistemológica de una nueva etapa en la vida humana, nos encontramos frente a la posmodernidad.

Jünger Habermas, uno de los filósofos más importantes de la modernidad, llegó a aceptar que la «filosofía comparte entonces con las ciencias, una conciencia falible», lo cual es admitir que su postura filosófica es sólo una metanarrativa.

Lo anterior empata muy bien con la postura de Marycela Córdova, quien define a la posmodernidad como una nueva forma de pensar, fragmentaria y pluralista, que elimina el universalismo de los grandes discursos que dominaban el mundo teórico y práctico[19].

[19] M. Córdova, *op. cit.*, p. 135

En el terreno estético, y de manera más concreta en el literario, la verdad débil de la que habla Vattimo se produce cuando, como resultado de una narrativa como la borgiana, en la que se relativiza dramáticamente la concepción misma de realidad, son determinadas no por verdades sino por discursos (Foucault), por lo que se llega a la destrucción de una verdad única y central, pero sobre todo a instaurar una desconfianza en un referente mimético (real) que los relatos modernos y clásicos nos aseguraban.

«El problema —resume Eckhard Höfner— radica en que hoy en día ya nadie cree en *une réalité inmuable, externe, ni á une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité*»[20].

Alfonso de Toro también lo entiende así cuando señala que en la posmodernidad se registra «la desestabilización de la experiencia de la realidad», lo cual genera verdades *alternativas*, ya que se registra un mundo de extrema tolerancia donde conviven muchas verdades igualmente válidas.

Dicha concepción deriva en cierta manera de la teoría cuántica en la que se explica que el objeto observado no puede medirse, no posee una verdad medible, y menos puede estar definido *a priori*, debido a que se modifica cada vez que es observado (principio de incertidumbre).

Es justamente ésta una de las condiciones epistemológicas que definen a la posmodernidad.

El paradigma posmoderno está conectado con el rompimiento de la concepción clásica de la física. Las teorías de la física compuestas por Einstein, Bohr, Planck o Heisenberg,

[20] Eckhard Höfner, *op. cit.*, p. 225. «Una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que sería sólo la transcripción de esta realidad».

entre otros, alteraron la concepción cultural de la realidad, al mismo tiempo que la de la física en sí.

Así lo comenta Fernando de Toro:

> My argument is as follows: by the begining of the XXth Century, science, particularly physics, was already post-modern. Relativy law, quantum theory, subatomic research, and incertitude became part and parcel of the cultural and scientific field since Einstein. The here/there, the derridian pharmakon poison/medicine, the hymen that is not inside/outside, terms which are placed at the very center of Post-Modernity, have their origin in quantum theory, where a phenomenon is neither atomic nor discontinuous[21].

Empero, y lo dice claro De Toro, lo que define la posmodernidad, como lo entiende Borges, es el concepto de «distanciarse del objeto» que da como resultado el principio de incertidumbre. A esa distancia yo le llamo «hiperconciencia» y aún más: hiperironía.

Así, la época posmoderna es nihilista. El nihilista consumado o cabal —dice Vattimo— es aquel que comprendió que el nihilismo es su (única) *chance*.

[21] F. de Toro, *op. cit.,* p. 269. «Mi argumento es como sigue: en el inicio del siglo XX, la ciencia, en particular la física, fue también posmoderna. La ley de la relatividad, la teoría cuántica, la investigación subatómica, y el principio de incertidumbre se convirtieron en parte integrante de los ámbitos cultural y científico desde Einstein. El aquí/allá, el veneno/medicina del *pharmacon* derridiano, el himen que no es interior/ni exterior, términos que se colocaron en el centro de la posmodernidad, y que se originaron en la teoría cuántica, donde un fenómeno tampoco es atómico o discontinuo».

Nihilismo significa —continúa Vattimo— la situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la *X*. El nihilismo en esta acepción es idéntico al expresado por Heidegger, el cual es entendido como el proceso en el que al final del ser como tal «ya no queda nada».

Ambos filósofos —postula Vattimo— vaticinaron y teorizaron la época posmoderna. La citada «muerte de Dios» que caracteriza la modernidad y aún más su estado extremo, la posmodernidad, significa en realidad la muerte o la «desvalorización de los valores supremos».

Es por demás sorprendente que un escritor como Borges haya adoptado justo esta estrategia para erigir su modelo narrativo que él mismo denomina «fantástico».

Recordemos qué opina el argentino de «los valores supremos», como llama Nietzsche a los principios rectores del episteme occidental: Dios, la trinidad cristiana o la metafísica, rama trascendente y principalísima de la filosofía:

> La metafísica es una cosa mucho más imaginativa que la literatura en general. Quiero decir: usted toma la literatura fantástica, lo más ilustre de ella, Poe, Wells, y esas fantasías son mucho menos extrañas que la idea de un ser que es tres y es uno, o que es la idea de un infierno y un cielo, o que es la idea de un Dios que vive en el pasado, en el presente y en el porvenir; todo eso es mucho más raro que cualquier invención literaria[22].

Borges, en otro de sus ensayos, abunda sobre esta idea:

[22] J.L. Borges en entrevista con Esteban Peicovich, *Borges el palabrista*, p. 92

> ¿Qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe —una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis— confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es uno en tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo?[23]

Resulta sorprendente observar que en las palabras de Borges se hace patente un constante rechazo a la idea de verdad absoluta. Borges, y su tipo de fantástico, son entonces sin duda posmodernos. Borges no sólo relativiza la verdad, sino la identidad del ser, el yo.

En un retórico pero certero estudio de Víctor Gerardo Rivas titulado «El fundamento devastado: la conversión de lo metafísico en lo fantástico en un cuento de Borges», se llega sin embargo a una conclusión crucial: «La identidad personal, así, es un *simulacro*, el recuerdo de una imposible unión con la luz»[24].

La idea de simulacro es la que construye la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno. Alfonso de Toro proporciona la clave de este paradigma cuando afirma: «Borges *simula* una vez más, *hace como si estuviese tratando el género fantástico*».

Piglia lo observa también cuando habla de Borges, quien ostenta «esa astucia para falsificar que le es característica y a la que todos hemos convenido en llamar su

[23] J.L. Borges, *Discusión,* «Leslie D. Weatherhead: After Death», Sur, 105, Buenos Aires, 1943

[24] Víctor Gerardo Rivas, «El fundamento devastado: la conversión de lo metafísico en lo fantástico en un cuento de Borges», en *Lo fantástico y sus fronteras,* p. 254

estilo [...]»[25] y con lo cual construye una *poética de la falsificación* o del simulacro.

El exotismo de Borges, todo un prestigitador *literario*, como lo califica Cabanchik, radica en su erudición, que le permite crear justo un nuevo tipo de fantástico: «Así en los cuentos de Borges, la teología, la filosofía, la lingüística y todo lo que en ellos aparece como saber especializado se vuelve literatura, pierde su esencia y adquiere la de la ficción, torna a ser parte y contenido de una fantasía literaria»[26].

Es así como lo fantástico posmoderno llega a simular no sólo el polo mimético (ámbito de lo familiar), sino el sobrenatural; y más aún, como en el caso que propone De Toro, la totalidad del sistema fantástico. Esto es: lo fantástico posmoderno es también un *metafantástico*, donde se juega abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad.

Más en concreto, el simulacro es uno de los recursos estéticos más usados por Borges en tanto supone el debilitamiento de la fuerza determinante de la «realidad», a partir de mirarla como tal «la experiencia de la verdad como puesta por obra de procedimientos lingüísticos explícitamente desarrollados», como explicaría en su momento Gadamer[27].

El simulacro, de acuerdo con Baudrillard, es la manifestación estética de la simulación, que se centra en la

[25] Ricardo Piglia, «Ideología y ficción en Borges», en L. Zavala y P. Brescia (comps.), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas,* p. 177

[26] Samuel Cabanchik, *Introducciones a la filosofía*, p. 364-365

[27] Gadamer *apud* G. Vattimo, *op. cit.*, p. 123

incertidumbre radical sobre la verdad. No es casualidad que en *Cultura y simulacro,* Baudrillard comience su reflexión con una referencia al trabajo de Borges.

Sobre esta estrategia, reflexiona: «La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal»[28]. Aurelio Collado lo describe como prácticas que se realizan a partir de una operación metafórica que «es *como si,* pero no es *realmente*»[29].

Baudrillard parte de la tesis de que la hipercodificada sociedad actual ha roto la necesidad de comprender la realidad de una manera tangible, por lo que recurre a simulacros, es decir construcciones con base en modelos de lo real y no necesariamente de la realidad en sí.

En ese sentido la nueva realidad, la posmoderna, está producida por matrices y memorias, modelos de encargo.

Lo hiperreal —así llamado— sería producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios, en donde se liquidan todos los referentes reales.

Tal realidad o hiperrealidad sería justo como un videojuego de avanzado diseño donde la realidad está *simulada*: esto es, está construida con base en un sinnúmero de modelos de la realidad, presente o pasada (lo cual nos recuerda a Borges), cuyos elementos una vez integrados de manera coherente, nos brindan otro espacio sin referente real.

Dichos videojuegos son muy claros al respecto: en ellos se puede observar en pantalla una calle de tipo neoyorquina,

[28] J. Baudrillard, *Cultura y simulacro,* p. 9

[29] Aurelio Collado, «Historia: Campo y comunicación (escritura)», en Zidane Zeraoui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, p. 91

con gente vestida con trajes tradicionales del sureste asiático, teniendo como escenografía una neblina casi londinense y un tráfico parecido al de la ciudad de México.

Los personajes entonces no son ficticios, pertenecen a *modelos* de personas y cosas: en ese sentido, los peleadores callejeros, tan socorridos en este tipo de simulación, pertenecen a un *tipo* específico de personas y se reúnen en un espacio simulado, cualquier banqueta o callejón del mundo.

El extremo que presentan los videojuegos en cuanto a la *hiperrealidad* de la que habla Baudrillard no es demasiado lejano en la realidad «real»: los modelos se sobreponen y en cualquier ciudad del mundo se puede observar la hibridación, no personal, sino de modelos preconcebidos acerca de mundos lejanos, modernos o anacrónicos que conviven al mismo tiempo.

La propuesta de Baudrillard es muy subversiva porque, por otro camino, llega a la misma conclusión de Vattimo en cuanto a la existencia de una verdad «débil», ya que el simulacro «vuelve a cuestionar la diferencia de lo "verdadero" y lo "falso", de lo "real" y lo "imaginario"».

La idea de simulacro de Baudrillard parte de la idea de que cualquier «síntoma» (vestigio de la realidad) puede ser producido. Así, la realidad simulada correspondería a un conjunto de vestigios producidos *ex profeso*, escenificados en un orden jerárquico que emula la realidad más no *es* la realidad, y que puede, incluso, prescindir de ella.

Para Baudrillard el simulacro se explica con la idea de *precesión:* «La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos»[30].

[30] J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 40

Su propuesta daría respuesta a las puntualizaciones de los teóricos en el sentido de que la posmodernidad es una época del escepticismo y de «la nostalgia de lo antiguo», ya que según Baudrillard, «cuando lo real ya no es lo que es, la nostalgia cobra todo su sentido».

«Pujanza de los mitos de origen y de los signos de realidad». Y también para él, como para Rorty, la modernidad, y su concepción de verdad-realidad, es «una estrategia de disuasión»[31].

Por otra parte, como ya observó Gianni Vattimo, este debilitamiento de la realidad permite comprender a ésta como relato, y aún más, como *fábula,* concepto que proviene de Nietzsche.

Parece que, en ese sentido, el fantástico posmoderno se nutre en alto grado de esta posibilidad.

Baudrillard lo ha observado cuando dice, poniendo como ejemplo la pseudomitología de Carlos Castaneda (quien escribe «salvaje-ficción», según Baudrillard), que «la evolución lógica de ciencia consiste en alejarse cada vez más de su objeto hasta llegar a prescindir de él: tal autonomía es una *fantasía* más y afecta la realidad en su forma pura»[32], tal como lo demuestra el metarrelato de la física cuántica.

Con su propuesta, Baudrillard también da respuesta a quienes ven en la parodia, el pastiche y el humor los síntomas de lo posmoderno: «La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que al "retro", a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro»[33].

[31] *idem*, p. 19
[32] *idem*, p. 21
[33] *idem*, p. 77

Eckhard Höfner recuerda, casi evidenciando un elemento que debió haber tenido muy en cuenta Borges, que la categoría de lo verosímil es una unidad histórica variable que se puede fijar «como una cantidad regular, como un promedio de clases de discursos relevantes de una época»[34].

Si se reproducen casi fielmente dichos discursos relevantes se obtiene un simulacro de la realidad mimética.

Borges, según explica Donald L. Shaw, crea relatos «que ilustran la tendencia humana a encontrar un *falso centro* en el laberinto existencial, al construir un *orden artificial*»[35].

Junto al simulacro, la ironía, pero sobre todo la autoironía, se erigen como otras de las manifestaciones de la obra de arte posmoderno, que nadie como Gianni Vattimo ha esclarecido:

> En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte (posmoderna) parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios[36].

Toda una gama de manifestaciones estéticas, a manera de síntomas, derivan de la experiencia posmoderna.

A la autoironía, como observa Vattimo, se le suma la «poética de la cita», esto es, la intertextualidad. También se registra una estética de la hibridación, producto de las

[34] E. Höfner, *op. cit.,* p. 250-251

[35] Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom y posmodernismo,* p. 41

[36] G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 51

«realidades mixtas» de las ciudades, que ya son «enormes depósitos de supervivencias», lugares donde se registra un «diálogo con lo arcaico».

Sumado a ello, el arte contemporáneo está definido por la «multiplicidad de dimensiones». «Entender el presente —dice Patxi Lanceros— como tiempo-ahora (tal cual sucede en la posmodernidad) no se sitúa bajo la advocación del fin de la historia, sino que incita a la proliferación, a la multiplicidad»[37].

Dicha multiplicidad de concepciones del mundo coexistentes deriva de la masificación de los medios de comunicación, como ya habíamos apuntado, subiendo a la palestra de la opinión pública a culturas de toda índole. Vattimo lo expone de forma prístina:

> Este número creciente de subculturas que toman la palabra es el efecto más evidente de los medios de comunicación y es a su vez el hecho que, enlazado con el ocaso o, al menos, la transformación radical del imperialismo europeo, determina el paso de nuestra sociedad a la posmodernidad[38].

Tal concepción —agrega Vattimo— hace imposible concebir el mundo de la historia según puntos de vista unitarios, dado que entramos a una era de multiplicidad de racionalidades locales que trae consigo un sentimiento general de desarraigo.

La consecuencia final, con la multiplicación de las imágenes del mundo es que se pierde «sentido de la realidad»,

[37] Patxi Lanceros, «Apunte sobre el pensamiento destructivo», en G. Vattimo, *En torno a la posmodernidad*, p. 156

[38] G. Vattimo, «Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?», en *En torno a la posmodernidad,* p.14

hasta llevarnos, como en la fábula de Bioy Casares, *La invención de Morel,* a un mundo fantasmagórico.

Tal vez por eso decía Borges que «ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de la literatura fantástica o de realismo»[39].

Tal debilitamiento de un sentido de realidad unitario provoca que el individuo sólo aspire a ejercer su *dialecto* entre muchos otros. «Si profeso mi sistema de valores —religiosos, estéticos, políticos, étnicos— en este mundo de culturas plurales, tendré también una conciencia aguda de la historicidad, contingencia, limitación de todos estos sistemas, comenzando por el mío»[40].

En cuanto al tiempo de narración, Andrés Ortiz-Osés señala que la posmodernidad sugiere una imagen del tiempo intempestivo, de «un tiempo simultáneo»[41].

En esta nueva etapa, consigna Vattimo, el hombre entra en un ámbito «oscilante». De esa manera, el carácter ilusorio del mundo, debido a una «ontología débil» de la realidad, toma un cariz extraordinario en cuanto al carácter ficcional del mundo, como sucede en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde no se sabe si el mundo es Tlön.

Fernando de Toro, uno de los más importantes estudiosos del tema, en su trabajo seminal «Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and post-modernity», señala:

[39] Mario Goloboff, *Leer a Borges*, p. 51

[40] G. Vattimo, *op. cit.*, p. 18

[41] Andrés Ortiz-Osés, «Presentación», en *En torno a la posmodernidad*, p. 7-8

Regarding Rulfo, most of the theorical work done on his work underlines his place as the founder of Latin American narrative Modernity towards the beginning of the 1950s. However, few years before, by 1941 Borges publishes his *Ficciones* (1941/1944) and with it brings to an end Western Modern narrative by introducing the Post-Modern paradigm as it has been pointed out by Foucault, Eco, Derrida, Baudrillard and theorized by many Western Scholar. That is, at the very same time that Modernity is being launched in Latin America, it is also being concluded by the introduction of Post of Modernity[42].

Escepticismo, enfoque lúdico de la posmodernidad

Hemos consignado ampliamente el concepto de la posmodernidad como aquel en el que las verdades canónica y moderna se rompen para relativizarlas al grado de destruir el centro de verdad y con ello de realidad.

No son pocos los autores que ven en ello una especie de «fin de la civilización humana», en tanto valores y en tanto

[42] F. de Toro, «Borges and Rulfo: The paradigms of modernity and postmodernity», en *El siglo de Borges,* vol. I, p. 261. «Respecto a Rulfo, muchos trabajos teóricos realizados sobre su obra subrayan su lugar como fundador de la modernidad en la narrativa latinoamericana hacia comienzos de 1950. Sin embargo, algunos años antes, en 1941, Borges había publicado *Ficciones* (1941/1944) y con eso trajo un final a la narrativa moderna occidental al introducir el paradigma posmoderno, como ha sido señalado por Foucault, Eco, Derrida, Baudrillard y teorizado por muchos académicos occidentales. Eso es, al mismo tiempo que la modernidad ha sido lanzada en Latinoamérica y también concluida con la introducción del *post* en la modernidad».

proyecto. Ya hemos visto con Vattimo que simplemente se trata de un agotamiento del episteme de progreso.

Parece ser también que lo anterior refleja un pesimismo que se traduce en una especie de nihilismo que nos conduce a la muerte.

Este trabajo propone lo contrario. Creemos que tal presupuesto sólo encarna el adelgazamiento del estatuto de verdad, ya que el posmodernismo también nos lleva a un estatuto lúdico, donde el juego rompe con la solemnidad, y al mismo tiempo destruye la verdad central, porque ésta importa poco.

El propio Lyotard reconoce al estado posmoderno como positivo, en cuanto sistema de tolerancia, dada la caída del centro de verdad.

En *El fin de la modernidad*, Vattimo destaca, a pesar de considerar a Nietzsche y a Heidegger como los denunciantes de una verdad pesimista, que la posmodernidad puede contener en sí misma un sentido lúdico gracias a «una consideración de la condición posmoderna como posibilidad y *chance* positiva»[43].

Parte de esta *chance* positiva estaría relacionada con la posibilidad estética y filosófica de la *deconstrucción*, entendido como la crítica a la tradición y al compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje.

Lo anterior coincide con Georges Balandier, quien también define a la posmodernidad como «un movimiento de deconstrucción [...] de todo lo que contribuye a una formación de sentido, de todo lo que ha sido constituido en paradigma o en modelo»[44].

[43] G. Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 9 y 18

[44] Georges Balandier *apud* Urdanibia, *op. cit.*, p. 65

Al igual que Lyotard, Vattimo pide observar las ventajas de vivir en medio de esta etapa, reconociéndola como «campo de posibilidades y no [...] sólo como el infierno de la negación de lo humano»[45].

Vattimo propone tomar esta etapa como «una experiencia estética y retórica», dada «la imposibilidad de reducir el hecho de la verdad al puro y simple reconocimiento del "sentido común"», sin tomar en cuenta la carga ideológica.

Dicha experiencia, dice, nos hace vivir otros mundos posibles. Tal experiencia estética, según coinciden Lyotard, Vattimo y José María Mardones, podría llevarnos a un estadio social de respeto a la diversidad.

Si, como dice Mardones, la posmodernidad se define por el *episteme* de la diferencia, es la tolerancia a la manifestación de este nuevo estado de la humanidad.

Éste, me parece, es el aspecto más positivo de la era posmoderna. Como dice Mardones, se trata de la posibilidad del «respeto al pluralismo de formas de vida».

Semejante posibilidad de pluralismo y falta de dependencia ideológica de las manifestaciones filosóficas y artísticas permite pensar en la posmodernidad como una «experiencia estética y retórica», que rinde frutos creativos y lúdicos inéditos.

Así, el *posmodernismo* se concibe como una empresa deconstructora, desmitificadora y desenmascadora.

[45] G. Vattimo, «Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?», en *En torno a la posmodernidad*, p. 18

Estética de la posmodernidad: realidad y fantasía

Hibridación[46] (la realidad «cruzada» y «contaminada»), simulacro, metaficción, intertextualidad, ludicidad (realidad «aligerada» como lo llama Vattimo), ironía, arcaísmo, desarraigo, fractalidad, palimpsesto, paralelismo, deconstrucción, coexistencia, tiempo no-lineal, multiplicidad de cosmovisiones, pastiche[47], *collage*, eclecticismo, relativismo, hiperrealidad (Baudrillard), entre otras, son categorías estéticas claramente posmodernas, de las que por supuesto no está desprovista la narrativa fantástica posmoderna, sino que los usa claramente como elementos para construir su *fantacidad*.

Sobre estos y otros elementos estéticos de la posmodernidad Iñaki Urdanibia abunda:

> Nos hallamos, pues, en una situación en la que imperan la incertidumbre, el escepticismo, la diseminación, las situaciones derivantes, la discontinuidad, la fragmentación, la crisis [...] aspectos que conllevan, en los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche, el *collage,* una posición escindida y esquizofrénica que lleva en bastantes ocasiones a la búsqueda en otros tiempos de los que ahora carecemos[48].

[46] Iñaki Urdanibia habla en su artículo «Lo narrativo en la posmodernidad», en *En torno a la posmodernidad, op. cit.* de definir la edad posmoderna como la del «folclor de la sociedad posindustrial», lo cual no está muy lejos de nuestra concepción de «hibridación», en el sentido de contaminarse de otras culturas, de la pluralidad cultural.

[47] Julián Alberto Pérez dice que hay pastiche cuando se presenta «el estilo de otro en un nuevo contexto que lo relativiza».

[48] I. Urdanibia, *op. cit.*, p. 69

Sociológicamente, en este mundo, como ya dijimos, predomina la identidad por referencia a pequeños grupos cercanos, los consensos locales, las visiones fragmentadas, escépticas de la realidad.

Lo anterior equivale a entender lo posmoderno como una episteme plástica y flexible de *la diferencia*[49].

Este estado, señala Vattimo, «debe verse como oportunidad de un nuevo de ser (quizás: por fin) humano»[50]. Es verdad: en la posmodernidad falta «sentido y legitimación a las posturas que se mantenían»[51].

La modernidad trajo consigo el debilitamiento de la idea de «progreso». Así, todos los relatos que se concentran alrededor de este principio ordenador, como la igualdad, la justicia social, el bienestar, la democracia, el capitalismo, la razón y, sobre todo, la verdad científica (esto es, objetiva y comprobable), idea *per excelence* de la razón moderna, son entendidas por la posmodernidad como meros *relatos,* discursos en el sentido que le brinda a este término Michel Foucault. Y más aún, están dados en cuanto reglas de construcción.

Sin embargo, hay una ludicidad al entender a la verdad como «débil». Lo que más debilita a la verdad es poner en entredicho nuestras mayores certezas. «El saber científico es una clase de discurso», dice Lyotard.

Por lo tanto, si cualquier principio ordenador de la realidad no es más que un discurso construido por el lenguaje,

[49] José María Mardones, «El neoconservadurismo de los posmodernos», en G. Vattimo, *op. cit.*, p. 21

[50] G. Vattimo, «Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?», en *En torno a la posmodernidad*, p. 19

[51] I. Urdanibia, *op. cit.*, p. 68

entonces la realidad queda develada como una *construcción* arbitraria y como *juego*.

Y es que mediante el lenguaje construimos mundos, nos recuerda Wittgenstein, quien concibe esta posibilidad en sus *Investigaciones filosóficas,* retomando desde cero el estudio del lenguaje y explorándolo, ya no como una ventana al mundo, sino como una construcción arbitraria, si es que se le desprovee de su contexto.

Semejante reflexión concede maleabilidad al lenguaje y concibe juegos con él. Lyotard explica con claridad la trascendencia de esta postura:

> Significa con este último término (el lenguaje) que cada una de esas diversas categorías de enunciados debe poder ser determinada por reglas que especifiquen sus propiedades, y el uso de ellas se pueda hace, exactamente como el juego de ajedrez que se define por un grupo de reglas que determinan las propiedades de las piezas y el modo adecuado de moverlas[52].

A esto, Lyotard agrega que para que haya un verdadero juego del lenguaje debe saberse que «a falta de reglas no hay juego», y que todo enunciado (fantástico, por ejemplo) debe ser considerado como una «jugada» hecha en un juego.

Es decir, si Borges consideró la metafísica como una rama de la literatura fantástica, entonces él concibe la literatura fantástica como un discurso, un relato y, en suma, un juego del lenguaje.

Lo anterior desplaza el sentido de una «verdad» inequívoca y absoluta.

[52] J.F. Lyotard, *op. cit.*, p. 27

La importancia de manipular *relatos* para construir realidades (o ficciones) proviene de la conciencia de que las estructuras narrativas que constituyen un relato legitiman un saber. La cultura de un pueblo se erige entre la distinción del que sabe o posee el saber y el que no sabe (el extraño, el niño). Así, el relato es la forma por excelencia del saber. Lyotard explica al detalle cómo opera el poder de los relatos:

> En primer lugar, esos relatos populares cuentan lo que se pueden llamar formaciones (*Bildungen*) positivas o negativas, es decir, los éxitos y los fracasos que coronan las tentativas del héroe, y esos éxitos o fracasos, o bien dan su legitimidad a instituciones de la sociedad (función de los mitos) o bien representan modelos positivos o negativos (héroes felices o desgraciados) de integración en las instituciones establecidas (leyendas, cuentos)[53].

Entender al mundo como una representación nos lleva de lleno al más puro idealismo, pero también a la más pura fantacidad.

Veamos la cercanía del presupuesto estético borgiano y la filosofía del lenguaje que se desarrolla desde Berkeley hasta Wittgenstein, para quien en esta nueva estética «nuevos lenguajes vienen a añadirse a los antiguos»[54], lo cual permite entender la idea de artificialidad del lenguaje.

En ese sentido, Néstor García Canclini ve como una de las principales características de la posmodernidad a la hibridación y «el lugar donde los capítulos de la historia del

[53] J.F. Lyotard, *op. cit.,* p. 46 y 50

[54] Wittgenstein *apud* Lyotard, *op. cit.,* p. 77

arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales»[55].

En Borges esto opera, pues usa discursos de varias etapas de la historia del pensamiento para integrar uno nuevo, uno híbrido, que participa de la hiperconciencia del lenguaje como un juego.

Fantástico posmoderno, fantástico del lenguaje

Tanto David Roas como Rosalba Campra están de acuerdo en que la concepción de lo fantástico como un juego del lenguaje representa «una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico».

Rosalba Campra señala que este nuevo fantástico (pensado en Borges como ejemplo *per excellence*) «no sólo es un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura», esto es, de conciencia de artificio. En un sentido claro, de autoconciencia lúdica.

El lenguaje, a partir de los años treinta del siglo XX, comienza a ser pensado como una sustancia con la cual se pueden estructurar diversas configuraciones. En ese periodo, Wittgenstein considera el lenguaje como contingencia y no como totalidad (de acuerdo con el supuesto mimético). Para él, el lenguaje ya no representa, sino crea.

Samuel Cabanchik comenta al respecto que en esta concepción del lenguaje «su naturaleza no es la del árbol sino

[55] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad,* p. 307

la del rizoma, pues al igual que estos vegetales, se extiende en una horizontalidad casi superficial, y cualquier fragmento de esa extensión puede dar lugar a nuevas ramificaciones»[56].

Recordemos que el laberinto rizomático para Lauro Zavala, al que llama explícitamente posmoderno, tiene una verdad que coexiste con muchas más, igual de válidas, lo que permite la convivencia de la verdad canónica y varias rupturas.

En la posmodernidad del lenguaje coexisten estas dos verdades. Samuel Cabanchik señala que en la condición lingüística posmoderna «el lenguaje no viene con una interpretación ya dada en forma definitiva y el uso lingüístico contiene la posibilidad permanente de reinterpretar los signos»[57].

No es aquí el lugar para reflexionar con amplitud sobre la condición semiótica que implica esta acepción, pero sí lo es para mencionar la infinita posibilidad que encarna la concepción del lenguaje como un signo que puede alcanzar una cantidad imprevista de significados posibles, cambiantes, una materia maleable y dinámica, no anclada en ningún régimen de verdad.

La postura del lenguaje de Wittgenstein consolida una instancia lo suficientemente maleable para mostrar no una, sino múltiples visiones y versiones de la realidad, y sobre todo, entenderla como creadora de innumerables mundos posibles, una materia que soporta la capacidad para diseñar sistemas alejados de una mimesis que supone inmanente al lenguaje.

[56] S. Cabanchik, *op. cit.*, p. 40
[57] *idem*, p. 40-41

En el lenguaje —nos dice Cabanchik— «se juega nuestra especificidad humana, en el poder del lenguaje, que es también el nuestro»[58].

Para Wittgenstein, el lenguaje depende del empleo que se haga de él. En palabras más claras, «los diferentes juegos del lenguaje son modelos, pautas o ejemplares en los que los signos lingüísticos adquieren su significado»[59].

No quiero dejar este apartado sin antes remarcar la frase «los juegos del lenguaje constituyen el significado» porque me parece que explica de una manera muy clara el modelo posmoderno que emplea Borges en su narrativa, donde la puesta en marcha, la *forma* que emplea para contar sus acontecimientos, *también* constituye un significado que consiste en evidenciar el carácter artificial de su construcción, evidenciar el corazón mismo de la ficcionalidad del mundo.

En las narraciones fantástico-posmodernas el artificio constituye una metáfora del lenguaje.

Lo anterior representa un cambio epistemológico en lo fantástico. Campra señala que lo fantástico pasa de ser estrictamente semántico en el siglo XIX (es decir, dependiente del referente mimético) a un fantástico del discurso con conciencia lingüística, esto es, que se sabe producto de un juego del lenguaje o una construcción premeditada.

Al ser su esencia resultado de una filosofía del lenguaje, el relato fantástico posmoderno ha hecho de la reflexión filosófica su temática primordial y, de la metafísica su tema favorito. Jorge Luis Borges, dice S. Reisz,

[58] *idem*, p. 70

[59] L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas apud* S. Cabanchik, *op. cit.*, p. 89

> utiliza los sistemas metafísicos, teológicos y las creencias religiosas (vigentes o no vigentes dentro de su comunidad cultural) como meros arsenales de «postulados fantásticos» que, al no ser ni legitimados ni denunciados como engañosos, sugieren una dimensión desconocida que ellos mismos no pueden explicar[60].

Se trata de metáforas donde se pone en juego la metafísica, algo tal vez no tan nuevo, pues ya el mismo Platón utilizó el mito para hacer valer el mensaje[61].

Y es que en la literatura borgiana existe la posibilidad de naturalizar el discurso filosófico relativizándolo hasta un grado nunca antes visto, hasta hacer desaparecer el centro de verdad. Y no sólo la literatura sino la ciencia comunicada por el lenguaje, como hemos apuntado líneas arriba.

Tal vez en este sentido discurrían Albert Einstein y Sigmund Freud en 1923, cuando este último le decía al físico, autor de la teoría de la relatividad:

> Puede tal vez parecerle a usted que nuestras teorías son una suerte de mitología, y en este caso […] ni siquiera una mitología agradable. Pero, ¿acaso no toda ciencia desemboca en un tipo de mitología como ésta?, ¿acaso no puede decirse lo mismo de su propia física?[62]

[60] S. Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», p. 210

[61] Anneliese von der Lippen, prólogo a *Cuentos fantásticos franceses*, p. 12

[62] Sigmund Freud, «Why war». Correspondencia entre Einstein y Freud en 1933 publicada parcialmente en *Psychoanalytische Bewegung*, 5, 1933, p. 207-216. También se incluye en *Obras completas,* Londres,

Por último, hay que resaltar que la nueva concepción del lenguaje como no representacional sino creacional, tanto en la literatura como en la ciencia, la religión o la filosofía, está prefigurada por Heidegger cuando reflexiona acerca del carácter subversivo de la poesía y al entender al lenguaje como uno no mostrativo, sino como *Zeigen*, *ercheinen lassen,* «hacer aparecer»[63].

Fantástico posmoderno, fantástico itinerante

La idea de «oscilación» para los estatutos de verdad en la posmodernidad, como ya hemos explicado, es decir la idea de que la verdad no es central sino que entra y sale de manera itinerante de un sistema de significantes que, además, son múltiples y coexistentes, también es uno de los centros que caracterizan al registro textual que llamamos fantástico posmoderno.

El fantástico posmoderno relativiza los estatutos de realidad y sobrenatural para hacerlos itinerantes dentro de la estructura textual. Lo anterior es viable dado que cualquiera de los dos elementos están revelados como construcciones artificiales.

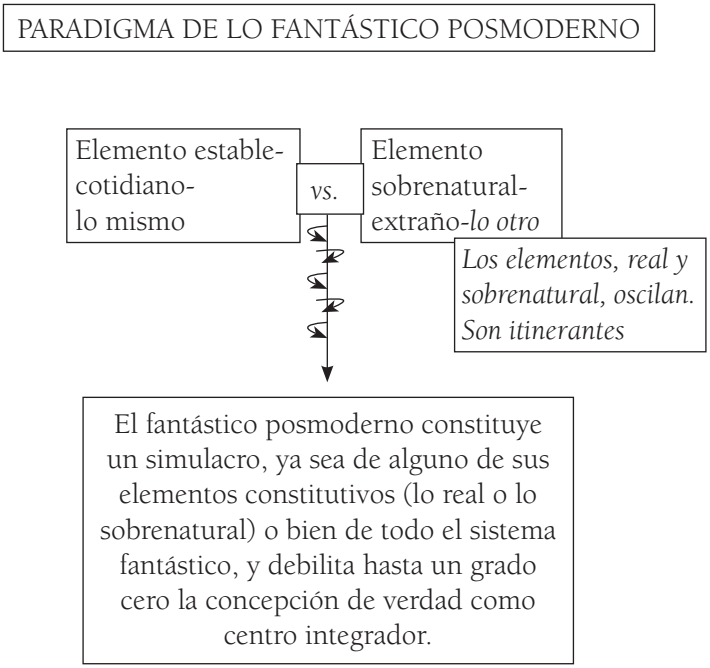
En Borges entramos y salimos de la verdad relativa que él ha tejido para nosotros a fin de reflexionar filosóficamente; es decir, entramos y salimos de Tlön, para darnos cuenta

Hogarth Press, 1962, disponible en *www.universoeinstein.com.ar/porquelaguerra.htm*

63 Heidegger *apud* G. Vattimo, *El fin de la modernidad,* p. 64 y 65

que hemos estado en un simulacro de nuestro propio mundo, de nuestra percepción de nuestro universo, como en el idealismo de Berkeley.

Es así que en lo fantástico posmoderno se relativizan los valores binarios de realidad/irrealidad para causar un efecto de extrañeza. Repetimos: todo lo fantástico posmoderno relativiza uno de los polos que lo constituyen, lo familiar o lo sobrenatural, o bien los dos al mismo tiempo, es decir, la totalidad del sistema.



Por otra parte, hay que destacar que en lo fantástico posmoderno se pone en marcha una *pseudoparadoja*, es decir, la articulación de una *aparente* crisis del pensamiento dada en forma contradictoria, lo que conforma, en pocas palabras, *un simulacro de paradoja*.

En ese sentido, en Borges, «la paradoja es solamente un fantasma, un espejismo, una simulación, un juego»[64].

Lo mismo ocurre con la intertextualidad borgiana, recurso que, como bien señala De Toro, no es exclusivo de la posmodernidad, ya que, si así fuera, la posmodernidad hubiese empezado con Homero.

La diferencia estriba —como explica el propio De Toro— en que en la intertextualidad de Borges, las referencias, las citas son inventadas y muchas de las veces la intertextualidad es interna, es decir, autorreferencial.

En Borges la intertextualidad también resulta un fantasma, una simulación. Y un juego.

El hecho de simular algo que no existe recibe, en la propuesta de Derrida, el nombre de *pharmacon*.

Lo posmoderno tiene que ver entonces con un estado de simulacro, relativización y con *el rebasamiento de la metafísica,* disciplina de la filosofía que fue reducida por Borges, como ya dijimos, a «una rama de la literatura fantástica», por ser en la que descansa toda nuestra concepción de realidad.

Es ya muy conocida la acepción de Ana María Barrenechea cuando señala que Borges destruye los tres elementos en

[64] Alfonso de Toro, «"Paradoja o rizoma", "transversalidad" y "escriptibilidad" en el discurso borgiano», en *El siglo de Borges,* vol. I., p. 174-175

que le parece está cimentada la creencia del hombre en su concreto vivir: el tiempo, la personalidad y el cosmos.

Como se puede observar, la dependencia de lo fantástico en relación con lo real, como en el resto del sistema, se mantiene, pero en otro sentido. Se necesita del referente realista para *emularlo*. De Toro lo ha mencionado: «la realidad borgiana también es un simulacro».

Para Borges, la religión, las letras, la metafísica presuponen que la realidad es mental, pues para él «no engañan los sentidos, engaña el entendimiento».

Borges y el fantástico posmoderno: metáfora filosófica, refutación metafísica

La mecánica cuántica, como consecuencia de la relativización de las matemáticas euclidianas, ha hecho de la objetividad un mito, y de la indeterminación un dogma, originando que los fenómenos cuánticos establezcan un divorcio entre la imagen y el concepto.

Ya lo observaron bien Eduardo Martínez y Alicia Montes de Oca en su ensayo «Los nuevos paradigmas» cuando señalan que:

> El modelo científico sobre el que se asienta nuestra civilización ha venido cambiando desde la aparición de la teoría de la relatividad, de la física cuántica y de las leyes de la termodinámica. De todos estos campos del conocimiento científico surge una nueva visión del mundo que transforma

> al hombre. Si antes el ser humano se veía a sí mismo como centro del universo, hoy se descubre como la conciencia de la biosfera (hipótesis Gaia de Lovelock), como observador del mundo (Einstein) e incluso como creador de la realidad (Schrödinger)[65].

La verdad deja desde luego de ser absoluta cuando la física cuántica afecta el lenguaje, cuando un incisivo pensador como Bourdieu asesta: «El punto de vista —dice Saussure— crea el objeto».

Lo anterior nos lleva a aceptar lo que Aurelio Collado Torres apunta, tomado de la mano de Foucault: «Después de abandonar las pretensiones de objetividad instauradas en la modernidad [se puede concluir que] una realidad sólo es aprehensible en el discurso»[66].

El mismo Foucault lo señala cuando dice que «el mundo sólo se ha configurado como objeto de discurso y, fuera de él, el hombre pierde toda significación»[67]. En ese entorno despliega sus alas la posmodernidad.

En la posmodernidad, dice Serna Arango: «los conceptos básicos de la ciencia: espacio, tiempo y materia, tampoco pasan la prueba de un minucioso examen racional»[68].

Borges, ejemplo paradigmático de lo fantástico posmoderno, no pretende hacer una filosofía, pero sí desfilan por

[65] Eduardo Martínez y Alicia Montes de Oca, «Los nuevos paradigmas», en *Reencuentro, apud* Zidane Zeraoui (ed.), «La crisis de los paradigmas», en el mismo, *Modernidad y posmodernidad*, p. 31

[66] Aurelio Collado Torres, «Historia: campo y comunicación (escritura)», en Zidane Zaraoui, *op. cit.* p. 87 y 92

[67] Citado por Daniel Innerarity en *Dialéctica de la modernidad*, p. 50

[68] Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, p. 83

sus páginas los conceptos metafísicos de verdad, historia y el principio de contradicción. Otras veces polemiza sobre las respuestas ofrecidas por célebres filósofos, como sucede con el tiempo y la libertad; otras más, plantea nuevas posibilidades heréticas, como sucede con la identidad del hombre y del mundo.

No es raro que Juan Nuño resuma espléndidamente: «Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas».

Italo Calvino opina lo mismo cuando dice que al final de la lectura de los cuentos de Borges «comprendemos que lo que habíamos leído es, bajo la apariencia de un *thriller*, un cuento filosófico e incluso un ensayo»[69].

Para Borges los temas metafísicos, identificados en tanto *relatos*, se convierten en claramente fantásticos, pues así los concibe por «un valor estético antes que por su contenido»[70]. En ese sentido:

> Borges, más que tesis, propone acertijos, enigmas, *paradojas*. [...] Filosofía sin hacer filosofía, no es otra la opción elegida y defendida por Borges [...] Enriquece la vida, desafía la inteligencia, afina los sentidos. *Juega* con el universo, huye de los espejos, acierta en el blanco. [...] Su obra es autosuficiente[71].

La estudiosa Zulma Mateos señala que es bien sabido que no se puede hablar en Borges de creación filosófica sino «de

[69] Italo Calvino, «Jorge Luis Borges», en L. Zavala y P. Brescia (comps.), *Borges múltiple*, p. 217

[70] Zulma Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, p. 86

[71] *idem*, p. 129 y 130

recreación filosófica, *recreación e inquietud metafísica*»[72]. Algunas de esas «inquietudes metafísicas», manejadas por Borges y otros escritores del fantástico posmoderno, podrían ser:

1) La irrealidad del mundo que creemos conocer
2) El problema del tiempo y la posibilidad
3) La identidad
4) La relación entre el azar, el libre albedrío y el destino del hombre
5) La idea del tiempo como esencia de la existencia
6) La religión, la metafísica y las letras, como producto del lenguaje

Así, para Borges lo fantástico depende de la inversión o relativización de las categorías cognitivas del hombre, en las que descansa nuestro conocimiento del mundo.

> Para Borges el intento del conocimiento especulativo en filosofía, entendido como metafísica y teología natural, está destinado al fracaso por dos razones fundamentales: por lo limitado de nuestras potencias cognoscitivas para cosas tan elevadas y por la meditación y limitación que supone el lenguaje como instrumento de comunicación del pensamiento[73].

Por otro lado, Borges ha señalado que hay tres modelos de realidad literaria. El primero es el de registro, el segundo, el que suplementa lo real mediante cierta organización descriptiva; el tercer modelo es el invento, el de la creación de

[72] *idem*, p. 17-18
[73] *idem*, p. 71

una nueva realidad. Sus ficciones metafísicas son un claro ejemplo de este tercer modelo. «Borges —resume Juan Nuño— es una suerte de ilustrador de temas filosóficos [...] los temas filosóficos más esquemáticos y yertos se transforman en animados relatos de sucesos, en vívidas descripciones de mundos fantásticos»[74]. Nuño abunda:

> Borges es un espíritu obsesionado por unos cuantos temas verdaderamente metafísicos: el carácter fantasmagórico, alucinatorio, del mundo; la identidad, a través de la persistencia de la memoria; la realidad de lo conceptual, que priva sobre la irrealidad de los individuos y, sobre todo, el tiempo, «el abismal problema del tiempo» con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos[75].

El propio Borges, en entrevista con Antonio Carrizo, confiesa esta obsesión:

> Me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a releer a ciertos autores. Y esos autores son Berkeley, Hume y Schopenhauer, que para mí vienen a ser la cima de la filosofía. Como lo fue para Paul Deussen, que lo sitúo como último en la historia de la filosofía [...] A mí no se me ha ocurrido nada. Se me han ocurrido *fábulas con temas filosóficos*, pero no ideas filosóficas[76].

[74] Juan Nuño, *La filosofía de Borges,* p. 15-16
[75] *idem*, p. 10
[76] Antonio Carrizo, *Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo,* p. 142-144

Es por ello que se puede asegurar que Borges *glosa* temas filosóficos, pero sobre todo hace *uso* de ellos, mediante un asombroso tramado dialéctico entre canon filosófico y narración literaria. Es la filosofía de Platón la que permea en Borges, nos dice Nuño.

Nuño argumenta que la adhesión de todas las ideas metafísicas y corrientes filosóficas que Borges plantea están permeadas por la idea de los arquetipos platónicos, por el concepto de la idea original de las cosas y sus copias que multiplican los espejos y están desperdigadas en los laberintos.

En ese sentido —dice Nuño— no es que Borges haga filosofía, o que se adhiera a una corriente filosófica, porque al fin y al cabo él conceptúa cada una de esas corrientes como capítulos en la historia de la filosofía, la cual aún está escribiéndose.

La aportación de Borges es justo el sentido literario que le da a estas cosmogonías, porque como dice Nuño, a Borges le interesa «la fuerza y riqueza del texto (en el) que es posible esa otra lectura, la filosófica»[77].

En suma, podemos concluir que el centro estético del relato fantástico borgiano es el que considera al pensamiento científico, lingüístico, filosófico y epistemológico como un referente fantástico en sí. Incluso, como dice Enrique Anderson Imbert en *Borges múltiple*, para él «Dios es una hipótesis superflua».

Cuenta de ello da el propio Jorge Luis Borges en 1974:

> Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un se-

[77] J. Nuño, *op. cit.*, p. 137

> gundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley [...] ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de budas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Sharazad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmoral) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres[78].

Borges, metáfora del lenguaje

En el caso del lenguaje, Borges derriba la idea de éste como representación, pues en su concepción no se descubre, se inventa. Lo anterior porque, como se ha dicho, las estructuras del lenguaje no son neutrales sino que determinan de antemano las posibilidades de nuestro pensamiento.

Así, para Borges, y con ello también para el fantástico posmoderno, el lenguaje «es descubierto como un mediador ineficaz y un constructor de ficciones, al punto que no hablamos sobre la realidad sino de una ficción creada»[79].

Se trata, como dice Hanfling, de un «*language-game*, como lo consigna Mery Erdal Jordan»[80].

[78] J.L. Borges, «Leslie D. Weatherhead: after death», en *Sur,* Buenos Aires, 105, julio, 1943

[79] Z. Mateos, *op. cit.,* p. 23

[80] M.E. Jordan, *op. cit.,* p. 221

En el posmodernismo «la escritura se convierte en personaje principal del texto». «Lo que está en juego —señala Jordan— lo que se cuestiona, es la capacidad referencial del lenguaje, la posibilidad de que éste nos relacione con la realidad»[81].

La mayor metáfora epistemológica de Jorge Luis Borges entonces se refiere a una nueva manera de mirar el lenguaje.

Rosemary Jackson lo llama *fantasías lingüísticas* (*linguistic fantasies*), tomando en cuenta que es el lenguaje su principal móvil para construir lo fantástico. Y tal vez no fue el primero. Macedonio Fernández, escritor muy admirado por Jorge Luis Borges, también consideraba sus obras como «novelas del lenguaje».

En un famoso ensayo, Italo Calvino —otro autor del fantástico posmoderno—, cree que Borges «va contra la corriente principal de la literatura mundial de nuestro siglo, que toma en cambio una dirección opuesta, es decir, quiere darnos el equivalente de la acumulación magmática de la existencia en el lenguaje»[82].

Lo anterior, porque Borges descree totalmente del lenguaje. Al hombre, escribe, «sólo le fue dado el lenguaje, esa mentira»[83].

En una entrevista con María Esther Vázquez afirmó incluso: «si yo tuviera que definirme, me definiría como agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible».

[81] *ibid.*, p. 37

[82] I. Calvino, «Jorge Luis Borges», en L. Zavala y P. Brescia, *Borges múltiple,* p. 212

[83] J.L. Borges, «Los dones», en *Obras completas, III*, p. 411

Y es que Borges toma la actitud de desconfianza frente al lenguaje de filósofos como Thomas Hobbes, John Locke, George Berkeley y David Hume. Ellos rechazaron que por el hecho de existir un término determinado existiese también una realidad designada por él. Esta postura también fue adoptada por Bertrand Rusell.

Zulma Mateos apunta bien que a Borges «uno de los temas filosóficos que más le preocupan es éste: la expresión de la realidad por medio del lenguaje»[84].

El señalamiento de Borges proviene de esta cita: «Whitehead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido»[85].

Y por si fuera poco: «Para éstos (los nominalistas), el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos (los realistas), es el mapa del universo»[86].

Mateos aclara la filiación de Borges con la corriente filosófica escéptica del lenguaje del segundo Wittgenstein, George Moore, John Austin y el neopositivismo, con quienes comparte «el escepticismo respecto de la posibilidad humana de conocer la realidad con la ayuda del lenguaje»[87].

El lenguaje y con él los Relatos, están sujetos a la reflexión que señala que entre signo y cosa no existe algo denominado como universal. La relación signo-cosa está dada por la convención y el uso, así como la generalidad de un término está otorgada también por el uso.

[84] Z. Mateos, *op. cit.,* p. 100
[85] J.L. Borges, epílogo a *Historia de la noche*. *Obras completas,* III, p. 202
[86] *Apud* Z. Mateos, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges,* p. 108
[87] *idem*, p. 100 y 101

Como dice Zulma Mateos, para Borges no existe una conexión natural entre signo y cosa signada.

En otras palabras, el lenguaje para Borges es incapaz de reflejar la realidad, pero es un sistema de signos convencionales que puede tener un alto valor estético.

> En el limitado e imperfecto modo cognoscitivo del hombre, el conocer está ligado al pensar y el pensamiento al lenguaje. Éste es quizá el motivo principal para ver la filosofía como *mera conjetura* y coordinación de palabras: el hecho de tener que usar como medio el lenguaje —ese lenguaje que no es sino un sistema de símbolos arbitrarios, incompleto y rígido— es suficiente para desacreditarla como reflejo de la realidad[88].

Lo anterior está expuesto con claridad en las metáforas de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «El informe de Brodie», entre otras ficciones.

El lenguaje de los *yahoos*, protagonistas de «El Informe de Brodie» se basa en una desestructuración del signo, al desproveer al significado de su significante, en términos semióticos.

Su intertexto, el capítulo V de *Los viajes de Gulliver*, también contiene este sentido. La lengua de los *houyhnhnms*, en el texto de Swift, también constituye una reflexión sobre la naturaleza del significado, el código y el significante:

> A base de muchos y difíciles circunloquios proporcioné a mi amo (el *houyhnhn* a quien Gulliver toma como guía), la idea exacta de lo que explicaba, ya que su idioma tiene un

[88] *idem*, p. 109

> vocabulario bastante pobre, al ser sus necesidades y pasiones «menos numerosas que las nuestras» y «como los términos poder, gobierno, guerra, ley, castigo y muchos otros no tenían equivalente en su idioma, resultó una dificultad casi insuperable explicar a mi amo su significado»[89].

La lengua que Borges confiere a sus *yahoos* es una extracción de la idea de lengua de los *houyhnhnms* de Swift; los *yahoos* borgianos, al igual que los *houyhnhnms*, usan un lenguaje basado en conceptos genéricos, un sistema de epítetos, adjetivos o participios que caracterizan el nombre.

En esos dos sistemas las palabras son muy inestables, no tienen un solo referente sino que corresponden a géneros de significados.

Así, nos dice Borges, una palabra, por ejemplo *nrz*, designa dispersión, pero puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. Pasa lo mismo con la palabra *hrl,* que indica lo apretado o lo denso y puede designar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Exactamente como funciona la palabra *yahoo* en los *houyhnhnms*.

Y es irónico. El propio Borges señala: «No nos maravillemos en exceso; en nuestra lengua, el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir».

El experimento con el lenguaje (de subvertir las convenciones inmanentes a occidente) ya se había registrado en otro relato: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuando Borges describe que en ese planeta (Tlön):

[89] Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, p. 215

> No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas «actuales» y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial [...] Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya Ursprache hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico[90].

Lo anterior, dice Juan Nuño, denuncia la debilidad de las redes representacionales de la lingüística.

Así, podemos concluir que la literatura de Borges profesa, tanto en sus textos como en sus situaciones y en sus personajes, una falta de fe en la sustancia de la que está hecho el lenguaje.

En «Funes, el memorioso», por otro lado, se cuestiona de manera indirecta un lenguaje que no tendría, tal como lo concebimos hoy, capacidad alguna de comunicar estados en movimiento, como «el perro de las tres y catorce» que no es el mismo que «del de las tres y cuarto».

Cuando Borges propone la posibilidad de un lenguaje en el que «a cada instante corresponde la captación de ese instante», y que «disgrega a la conciencia en tantos fragmentos (o conciencias) como instantes se registraron», propone también otra opción sintáctica que cuestiona la rigidez de un lenguaje representacional.

Al llevar esta idea al terreno literario surge un lenguaje diferente, un lenguaje fractal, de ideas conexas pero sintagmáticamente alejadas, esto es, *flashes*, destellos, recortes de

[90] J.L. Borges, *Ficciones,* p. 23

narraciones, agrupación de intertextos, que se amalgaman para integrar un macrotexto que rompe con la concepción de narración lineal clásica.

Se trata de una suerte de narratividad vertiginosa, que desafía la memoria, el tiempo y el proceso cognoscitivo.

Para ello, Borges recurre a crear una realidad emanada no de la realidad, sino del lenguaje; sus personajes están tomados de la tradición literaria en forma de parodias o pastiches, recreados.

Así, la literatura fantástica de Borges nos dice Blüher, «introduce aquí lo fantástico como producido en forma puramente lingüística, no mimética»[91].

Jorge Luis Borges, negar el tiempo y el espacio

Lo que hace Borges es invertir, modificar, negar o «tachar» la forma «en que conocemos lo que conocemos e incluso lo que creemos conocer», es decir las categorías metafísicas en las que basamos el mundo: el lenguaje, la realidad, la cultura, Dios, la muerte, la ciencia, etcétera.

«Se trata de negar, sea el espacio geométrico, infinito, homogéneo, tridimensional, equipolente; sea el tiempo abstracto: infinito, irreversible, irreparable, isócrono»[92], nos dice Caillois.

Barth también apunta en la misma dirección cuando dice que Borges usa el *regressus in infinitud* en el recurso de las *cajas chinas*, «como evidencia de que en el mundo es nuestro

[91] *Apud* M.E. Jordan, *op. cit.*, p. 128
[92] R. Caillois, *op. cit.*, p. 35

sueño, nuestra idea, en el cual pueda encontrarse "tenues y eternos intersticios de sinrazón" que nos recuerdan que nuestra creación es falsa, o, por lo menos, ficticia»[93].

El propio Octavio Paz también lo vio así:

> El punto de vista de Borges es su arma infalible: trastorna todos los puntos de vista tradicionales [...] Sus cuentos y sus poemas son invenciones de poeta y de metafísico: por esto satisfacen dos de las facultades centrales del hombre: la razón y la fantasía[94].

A continuación, y una vez esbozado nuestro concepto de fantástico posmoderno e intentado escudriñar su relación con los conceptos filosóficos y del fenómeno del lenguaje, nos permitiremos delinear una *poética* de lo fantástico posmoderno, que incluye por cierto, como dice Paz, las dos facultades centrales del hombre: la razón y la fantasía.

Recordemos: Bioy Casares las llamaba «ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz», lo cual define en mucho este paradigma estético cuyo epítome es la obra de Jorge Luis Borges.

Uno de los argumentos principales de la obra borgiana y de la literatura posmoderna en general y la fantástica posmoderna en particular, es mirar la cultura universal como un mapa en el cual desplegar «viajes», a veces mediante la intertextualidad, otras mediante la reconstrucción.

[93] John Barth, «Literatura del agotamiento», en *Borges múltiple*, p. 173

[94] O. Paz, «El arquero, la flecha y el blanco», en L. Zavala y P. Brescia, comp., *Borges múltiple*, p. 224

Es por ello que Borges mira «la cultura como tela de Penélope, haciéndose y deshaciéndose, para vivir encerrada en sí misma: la cultura como palimpsesto»[95].

«Pierre Menard, autor del Quijote» —ya lo hemos dicho, cuento paradigmático de la narrativa fantástica posmoderna— por ejemplo, parte de la idea de que un hombre es todos los hombres. Borges retoma en gran medida el *dictum* de Mallarmé de «el mundo existe para llegar a un libro», entonces «¿Qué hay de extraño en que una obra sea todas las obras y la misma y que el autor del Quijote sea lo mismo Cervantes que Menard?»[96].

La obra de Menard —nos dice Juan Nuño— es la terrible lógica de las copias de la idea. Además también se puede advertir en ese cuento un eco de Schopenhauer y sus ideas sobre el arte, además de una cantidad casi infinita de relaciones intertextuales e intercódigas.

En ese sentido, desplegar una narración, para Borges, es abrir la puerta de una biblioteca infinita que es la cultura.

De esa manera, la estrategia general en las obras posmodernas es la de animar una lectura para que se vuelva escritura (en el sentido de Derrida) y la de desplegar una red lo más vasta posible de relaciones con la cultura.

Lo anterior constituye otro sentido de la frase «nada nuevo hay bajo el sol», a la que se adjudica un supuesto pesimismo de la creación posmoderna.

Por otro lado, la literatura de Borges también comprende una metáfora del escepticismo y, en ese sentido, el

[95] J. Nuño, *La filosofía de Borges*, p. 53
[96] *ibid.*, p. 54

escritor argentino inaugura el espíritu del posmodernismo mediante una obra estética concreta.

Claudio Rodríguez Fer considera que el argentino trata de instalar en sus narraciones un «radical fundamento cognoscitivo y convertirse en una colosal parábola epistemológica del escepticismo humano, teniendo como vehículo y como fundamento "las claves de su dimensión fantástica"»[97].

Dicha clave de su «dimensión fantástica» es sólo una: la conjetura.

> Escéptico respecto a los intentos sistemáticos de explicación, sólo se atreve a esbozar una *conjetura* sobre el universo que no irá más allá de donde le corresponde: dentro de la literatura fantástica [...] *Conjetural*, porque siempre no es más que una hipótesis posible[98].

En *Otras inquisiciones,* Borges afirma que en esta actividad conjetural, característica de la episteme posmoderna:

> Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta *conjeturar* su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios[99].

[97] Claudio Rodríguez Fer, «Borges: escepticismo y fantasía», *op. cit.*, p. 146

[98] Z. Mateos, *Idem,* p. 88-89

[99] J.L. Borges, «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones,* p. 86

Y en efecto, en Borges, como lo documenta Claudio Rodríguez Fer, las características de escepticismo, *conjetura* e incertidumbre, están presentes y son fomentadas. En el *Libro de diálogos* de Osvaldo Ferrari, Borges lo deja bien claro: «Yo no tengo ninguna certidumbre, ni siquiera la certidumbre de la incertidumbre. De modo que creo que todo pensamiento es [...] bueno, *conjetural*»[100].

En el prólogo de sus conversaciones con Richard Burguin, también lo menciona con decisión: «Si de algo soy rico, es de perplejidades y no de certezas».

La idea del mundo conjetural también fue desarrollada por Roger Caillois en su ensayo «El ágata de Pirro». En él enumera una a una las conjeturas que se han hecho, primero, sobre la existencia de dicha piedra, que se supone contendría un pasaje griego épico, y luego, los presuntos orígenes y descripciones que de ésta se tienen en cada época de la humanidad.

Su existencia, entonces, no sería más que una conjetura. Y en efecto, dentro del pensamiento de Borges y Caillois, la tarea de los filósofos de todos los tiempos, al tratar de desentrañar cualquier realidad consistiría en «sustituir semejanzas groseras y evidentes por otras […] que tienen que ver con las *estructuras* y no con las apariencias»[101].

El espíritu conjetural, nos dice Caillois no es otra cosa que una «manía permanente de interpretarlo todo a diestro y siniestro».

[100] Citado en C. Rodríguez Fer, «Borges: escepticismo y fantasía», *op. cit.*, p. 147

[101] R. Caillois, «El ágata de Pirro», en *Imágenes, imágenes*, p. 105

En el sentido literario, es claro que esa es la estrategia de la narrativa borgiana.

Con base en conjeturas, Borges trata de desarticular las categorías con las que hemos aprehendido el universo, hasta hacer —como un espejo lo hace— que entremos a una ambigüedad absoluta y que nuestra concepción de realidad sea suplantada por un simulacro de ésta.

«No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo [...]», nos dice Borges en *Otras inquisiciones,* poniendo por completo al descubierto su estrategia.

Si, como dice Borges, hasta la filosofía es conjetural debido a que «una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo, giran los años y es un capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— en la historia de la filosofía», entonces la rama filosófica que trata sobre los elementos que hacen aprehensible al mundo, tangible o abstracto, es conjetural.

Por alguna razón, la idea de que el mundo es sólo una conjetura, y tiene un carácter provisional, al menos de forma cognoscitiva, también la comparte Albert Einstein, cuando dice —como lo hemos transcrito en otra parte de este trabajo— que también la ciencia es otra de las creaciones humanas, y por lo tanto, invención.

De la misma manera, las narraciones de Jorge Luis Borges pueden señalarse como el más alto grado de ficción. Son narraciones que responden a una fabricación, a una mentira.

Michel Foucault en *Les mots et les choses*, menciona que, a partir de Borges, «el lenguaje no es un instrumento de conocimiento y comunicación de la realidad material que se

limite a mal traducir a ésta en palabras, sino un generador autónomo de sus propias realidades»[102].

Donald L. Shaw cree, por su parte, que los cuentos de Borges «son de alguna manera parábolas o apólogos que ilustran el desmoronamiento de las viejas certezas racionales o fideístas y que examinan las posibilidades que así quedan al descubierto»[103].

Rosemary Jackson considera que: «His fantasy worlds of Tlön, Uqbar, Orbis Tertius exist as signs referring only in themselves, self generated»[104].

En Borges, los géneros, las tradiciones, tienen el mismo rango de uso estético. En ninguna otra literatura, la filosofía había sido tachada de «fantástica». Nunca las disciplinas más caras al quehacer humano, la religión, la metafísica, la ciencia, la teología, la psicología, la literatura, habían sido relativizadas con tal adjetivo.

Y es que Borges, insistimos, «manifiesta en su teoría y en su práctica cómo el escepticismo esencial es el punto de partida de lo fantástico»[105]: crea así un nuevo paradigma epistemológico: la verdad irrelevante. Su consecuencia es el escepticismo lúdico propio de la posmodernidad; tal vez por eso diría de su concepción del mundo: «[...] los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera

[102] Foucault *apud* Caillois, *Imágenes, imágenes*, p. 149

[103] Donald L. Shaw, *op. cit.*, p. 38

[104] R. Jackson, *op. cit.,* p. 164. «Sus mundos fantásticos de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius existen como signos que se refieren a sí mismos, autogenerados».

[105] C. Rodríguez Fer, *op. cit.*, p. 167

sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo»[106].

Y en ese sentido, cuando pensamos en Borges, se aplica lo que Luz Araceli González Uresti, citando a John Vázquez, subraya con respecto al cambio paradigmático: que un paradigma sólo cambia cuando sus ideas fundamentales o visión del mundo cambian.

Gianni Vattimo ha aclarado que la condición de la obra de arte en la época posmoderna se caracteriza por «la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición»[107], esto es, un avanzado grado de autoconciencia que se resuelve en una estrategia general: la ironía, derivada de la *hiperconciencia* de los géneros.

Así, señala como manifestación del arte posmoderno «la ironización de los géneros literarios»[108].

En este rubro, Borges también es *piedra de toque*.

Aunque la mayor parte de sus relatos, y los de otros autores de este paradigma, parezcan por su carga escéptica pesimistas, en el fondo no lo son: la mayoría de ellos están desprovistos de solemnidad.

Así, el fantástico posmoderno está repleto de ludicidad. El juego es su móvil. Pero no se trata de juegos simples. Como dice Claudio Rodríguez Fer, se trata de «juegos dialécticos».

Así, la metafísica y la filosofía en general (y por extensión, la teología, la ciencia, la historia, etcétera) serán meros pasatiempos lúdicos de la imaginación, despojados de toda se-

[106] J.L. Borges, prólogo, en Santiago Dabove, *La muerte y su traje*, p. 9
[107] G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 51
[108] *ibid*.

riedad trascendente y de todo prurito de verdad o de dogma, como dice Rodríguez Fer.

Fernando de Toro también lo observa, cuando dice que Borges inaugura un juego literario donde por consecuencia se pierde el original y la autoría.

> La categoría «juego» ocupa un lugar central en una escritura que no está determinada por un saber o pensamiento único, en cuanto ésta funciona como una «*unidad de azar*», como programa, como principio y transforma la escritura en literatura[109].

Eckhard Höfner también cree que en Borges coexisten las estrategias más corrosivas de la posmodernidad, como la ludicidad y la ironía.

> Es muy posible que el *juego* sea una de las intenciones textuales relevantes en los cuentos de Borges, en el sentido de juegos de pensamiento sobre posibles mundos, modelos del «mundo» de diversa —muchas veces de incompatible— proveniencia (física, metafísica, psicológica, religiosa) conectados caprichosamente/eclécticamente con la función de romper con la experiencia cotidiana y su campo de lo real para, así, sacar al lector de su óptica usual y llevarlo a diversas perspectivas[110].

En su postura meramente estética, Borges colecciona teorías y hace uso personal de ellas hasta reducirlas la mayoría de las

[109] A. de Toro, «Borges/Derrida/Foucault», en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo xx*, p. 157

[110] E. Höfner, *op. cit.*, p. 252

veces, al absurdo, en el sentido filosófico de la palabra, pero sobre todo, a un artefacto que es por lo general un laberinto, un juguete, más aún: un juego que hay que decodificar.

Borges: la imposibilidad de crear algo nuevo

Ya hemos hecho una lista de concepciones metafísicas que Borges relativiza para lograr, por un lado, una pseudoparadoja metafísica, y por el otro, construir el fenómeno fantástico. Iremos recordando con él las formas de lo que es y puede ser la fantástica posmoderna.

Mediante la idea de que nada es nuevo bajo el sol y de que es imposible crear algo que no pertenezca a una idea originaria, pero sobre todo, que nada se puede agregar al conocimiento, Borges nos sumerge en un estado de no-*realidad*; nos aleja de algún modo del supuesto positivista y del proyecto de modernidad.

Ya en su relato «La Biblioteca de Babel» se alude a la posibilidad de postular la existencia de un «libro que sea el compendio perfecto de todos los demás».

Así, dice Nuño, la expresión «compendio perfecto» apunta a la noción de libro de todos los libros, un «libro total».

De esa manera, la biblioteca, al comprender todos los libros posibles, vuelve imposible la innovación, la creación de otro libro más, porque cualquiera que se agregue será idéntico, pues contiene todas las combinaciones posibles del alfabeto.

Esa biblioteca entonces reclama el derecho de ser la Biblioteca Universal.

Nótese lo cerrado del axioma que, de acuerdo con Nuño, es metáfora del estado del pensamiento característico del siglo XX, el de «todo está dicho».

> La Biblioteca es, además de trágica por su descripción, muerta por su imposibilidad de ilusiones, de novedad: su pesimismo es radical, pues afecta la dimensión a la que siempre se aferra la esperanza: el futuro abierto en el que poder cambiar, innovar, variar. No hay nada que cambiar, puesto que, por un lado, la Biblioteca es todo el universo, y por otro, ya la Biblioteca contiene todo cuanto decirse puede[111].

Así, la idea posmoderna de que «nada nuevo hay bajo el sol», y su concebida carga de nihilismo, denota una especie de desesperanza que ilustra el agotamiento de los programas preconcebidos en la creación artística.

Pero también el cambio paradigmático posmoderno da lugar a caminos inéditos. Si es bien cierto que nada se puede crear sino *re-escribir*, es justamente esta opción la que implica una gama interminable de posibilidades que paradójicamente nos ubicarían en nuevos campos de creación.

A mi parecer, los «aceites» que engrasan la posibilidad fantástica posmoderna son el simulacro y la ironía, pero también, la creación a partir de la lectura, esto es: una *re-escritura* a partir de la *re-lectura*.

«Pierre Menard, autor del Quijote» es el ejemplo paradigmático de esta «nueva» forma de hacer literatura. Tiene el tono de una alegre farsa, de una sátira sociocultural, pero no es una sátira directa, sino una reescritura de la sátira.

[111] J. Nuño, *op. cit.,* p. 51

> Si Pierre Menard [...] no contuviera la idea de reescritura (y, sobre todo, de la relectura) del Quijote, sólo sería un ataque al falso intelectual, a los eruditos a la violeta, a los poetas de salón. Pero justamente está esa copia, mejor, esa reescritura de otro libro. Y eso es lo que le conecta filosóficamente a «La Biblioteca de Babel»[112].

Ya lo dice el propio Umberto Eco cuando señala que «la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción equivale al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo»[113].

En ese sentido, se cumple lo que afirma Carolina Farías cuando dice que Borges pone en práctica mejor que nadie las premisas posmodernas de codificar y reconstruir el pasado. Recordando a Harold Bloom y al mentor del concepto, Derrida, es cierto lo que dice Farías: Borges nos enseña que en mayor o en menor medida toda literatura es un plagio.

Borges propone con Menard tal vez toda la estética de la posmodernidad, de la mano de una nueva concepción del lenguaje y del ejercicio estético: «Aseverar (como lo hizo Borges) que en la inescapable Biblioteca de Babel sólo pueden proferirse tautologías es tanto como declarar cerrado el lenguaje; dígase lo que se dijere, ya ha sido dicho»[114].

Por otro lado, las estrategias narrativas utilizadas en «El informe de Brodie» y otros tantos cuentos, implican recrear

[112] *Ibidem*, p. 51

[113] Citado por M. Córdova en «Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual», *Modernidad y posmodernidad*, p. 135

[114] J. Nuño, *op. cit.,* p. 53

los géneros narrativos, en estos casos, el *informe* y el *resumen*. Donald L. Shaw también observa esto:

> La forma de «El acercamiento a Almotásim», es la de una reseña; «Funes, el memorioso» aparenta ofrecer un *testimonio* imparcial de lo acaecido que formará parte de un libro documental. En ambos casos, la decisión de Borges de revestir su relato de una forma no ficcional implica, una vez más, la idea de que todo intento de describir la realidad con palabras produce tan sólo una ficción[115], un simulacro, diría Baudrillard.

El autor de *El informe*, como observa Alberto Julián Pérez, pretende que se entienda como científico, toda vez que se enuncia desde un punto de vista «objetivo», de la tercera persona, por lo tanto, como un discurso confiable, y del que se puede aprehender la realidad.

Sin embargo, cuando Borges sólo *usa* un género discursivo para crear una ficción, también está sugiriendo otra más: el referente mimético puede ser arbitrario, por lo tanto, la verdad también lo es.

El *informe* y la *confesión* son los dos géneros retóricos que aparecen con más frecuencia en el discurso de la prosa de ficción de Borges.

De acuerdo con Julián Alberto Pérez, todos los otros géneros discursivos secundarios —los históricos, pedagógicos, científicos— están incluidos en el discurso retórico del hablante de «El informe de Brodie» y en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

Para Pérez, el *informe* y la *noticia* están caracterizados por la separación entre la palabra del que narra y el suceso

[115] D.L. Shaw, *op. cit.*, p. 42

que narra; el narrador del *informe* —asegura—, explica la posición desde la cual informa y establece su intención de ser objetivo; esta objetividad —dice el estudioso, al menos en la ficción borgiana, es una objetividad fingida.

> En «El informe de Brodie», el misionero describe la cultura primitiva de los yahoos como informante *civilizado* y deja traslucir en todo momento la posición jerárquica desde la cual articula su discurso [...] En el informe la conciencia del autor que relaciona los hechos se coloca por encima de la de los otros personajes[116].

Y he ahí su fuerza persuasiva. Si los géneros narrativos en la literatura posmoderna están entendidos como lectura y su consiguiente reescritura, la mayor parte de los cuentos de Borges están permeados por un despliegue de evocaciones a géneros y estilos narrativos, que una vez reescritos toman otro cariz, configuran otro género.

El pastiche, la pseudoparadoja, la parodia o la sátira conforman esta nueva clase de géneros.

Ahora bien, la reescritura deviene únicamente por la compulsión por leer; incluso de leer y releer a los mismos autores hasta develar su *poética*.

Las más recientes investigaciones sobre Borges han comprobado que la idea laberíntica que subyace en su narrativa tiene que ver con la concepción derridiana de la escritura como un artefacto producto de la lectura. Derrida entiende la lectura como «una forma de investigación».

[116] Alberto Julián Pérez, *op. cit.*, p. 243; la cursiva es mía

La posmodernidad, observa Fernando de Toro, ha introducido una nueva forma de escritura, «una nueva concepción de la literatura, y sin duda, una nueva relación con las literaturas del pasado».

Dicha concepción parte de la idea de *trace,* una escritura que va dejando una huella de harta complejidad sobre las redes que teje en cuanto a referencias y juegos de referencias.

La intertextualidad es «el material bruto» de dicha concepción. Fernando de Toro señala que Borges vislumbró una nueva ideación de las artes, la literatura y la cultura, y al tener absoluta conciencia de ello, supo que se encontraba en el comienzo mismo de algo nuevo.

Borges dio una nueva dimensión al acto de leer, ya que parte de la idea de que «escribir no es sino re-escribir lo que se ha leído»[117].

La escritura de Borges es, entonces una lectura de todos los libros existentes. El libro que escribe Borges es todos los libros.

Así lo señala De Toro: «Borges, por su parte, al habitar la *trace,* la *différance,* intenta residir fuera del *logos* de occidente produciendo una archiescritura, habitando toda la literatura y todas las épocas»[118].

La escritura de Borges es, entonces, «un mapa, una superficie con muchas entradas y salidas»[119]. En la narrativa borgiana, el lector funge en este esquema como detective literario.

[117] F. de Toro, «Borges/Derrida y la escritura», en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo xx*, p. 127 y 131

[118] *ibid.*, p. 137

[119] A. de Toro, «Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/heterotopia», en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo xx,* p. 155

Otro ejemplo paradigmático de la reescritura/relectura lo constituye *El grimorio,* de Enrique Anderson Imbert.

Un espléndido estudio sobre este cuento, de Pampa Olga Arán de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, lo señala: «*El grimorio* entrelaza la fábula fantástica con una teoría de la lectura y de la función cultural del libro en la transmisión de los grandes relatos colectivos»[120].

La superposición del relato fantástico clásico y el moderno, lo que justamente define lo posmoderno, se puede apreciar en esta obra maestra de Anderson Imbert.

> El relato —dice Olga Arán— exhibe propiedades contradictorias: es natural y sobrenatural, nuevo y viejo, caos y orden, fascinante y peligroso, da vida y mata, miente y dice verdad, se lee y escribe incesantemente. El libro es un artefacto fantástico, una máquina increíble que el hombre pone en funcionamiento (y Umberto Eco no nos había obsequiado su *Lector in fabula*)[121].

Todos los elementos de los que hemos hablado aquí como definitorios del fantástico posmoderno están ahí, en «El grimorio», una metáfora de la lectura. También es una metonimia de la idea de la biblioteca como compendio acumulativo de la producción de la cultura.

Allí, se fragua la invención intertextual, la falsificación deliberada (simulacro), la remoción experimental de pro-

[120] Pampa Olga Arán, «El libro infinito. Homenaje a Enrique Anderson Imbert», en *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, p. 291

[121] *idem*, p. 294

cedimiento y géneros (hibridación genérica), «con el gesto entre travieso y didáctico (ludicidad y didactismo) del que no ignora los puentes entre teoría y práctica literaria, entre historiografía literaria e invención»[122].

Por último, resume Olga Arán, se puede hablar en lo general de las siguientes características paradigmáticas en «El grimorio»: individualismo, relativismo cultural y escepticismo crítico, pero sobre todo una «poética de lo fantástico», esto es una hiperconciencia de los elementos que conforman el sistema, su utilización y relativización, esto es, la presencia de una *metafantástica.*

Ya lo hemos dicho líneas arriba, lo fantástico posmoderno busca simular los géneros discursivos para que, al saberse por completo inventados, el concepto de realidad se perciba también por completo arbitrario. Así:

> El tiempo, la identidad, el sueño, el juego, la naturaleza de lo real, el doble, la eternidad. Estas preocupaciones aparecen hechas historias que suelen comenzar, astutamente, con detalles de gran precisión realista y notas, a veces, de color local, para luego, de manera insensible o brusca, mudar hacia lo fantástico o desvanecerse en una especulación de índole filosófica o teológica[123].

Recordemos que en la narrativa posmoderna las verdades más caras a occidente se relativizan, hasta convertirse en fantásticas. En sus relatos —dice Hernán Lara Zavala—,

[122] *idem*, p. 300

[123] M. Vargas Llosa, «Las ficciones de Borges», en L. Zavala y P. Brescia (comps.), *Borges múltiple*, p. 359

«Borges juega con la idea de que el mundo es un lugar de meras apariencias [...] Así, un minuto puede cobrar más importancia que toda una vida»[124].

Para Borges, la memoria, otro de sus temas fantásticos posmodernos, conforma una imagen que tal vez no sea la original sino una ampliación o concreción de la impresión primigenia; es una memoria que es copia de la idea original prolongada en infinitos espejos que son la recurrencia a las remembranzas. La memoria de Funes es recopilación, en cambio, del mundo sensible.

Zulma Mateos nos recuerda, por otro lado, que en «El jardín de senderos que se bifurcan» se refleja la imagen de un universo en el que el tiempo se divide para dar lugar a la actualización de todas las alternativas que se abren como posibles ante un evento contingente. En este relato están planteados en la ficción los problemas metafísicos de «la posibilidad y el tiempo»[125].

De acuerdo con el filósofo Nicholas Rescher, el mundo borgesiano descrito en «El jardín de senderos que se bifurcan» es una hipótesis metafísica que encuentra respaldo científico en la física avanzada, en la mecánica cuántica..., la cual posiblemente, en correspondencia, nace en las elucubraciones de Leibniz. La explicación es la siguiente:

> Frente a un evento contingente, son muchas las alternativas que pueden seguirse de él, aunque de hecho se realizará *una y sólo una de ellas,* quedando el resto en el campo de la posi-

[124] H. Lara Zavala, «El arlequín y el soñador: Nabokov y Borges», en L. Zavala y P. Brescia (comps.), *Borges múltiple*, p. 315

[125] Z. Mateos, *op. cit.*, p. 22

> bilidad. Leibniz, filósofo alemán al que ya mencionamos, habló de un número infinito de números posibles, y sólo de un mundo real: éste. Se realiza uno de los mundos sólo uno llega a la existencia y es, a sus ojos, el mejor de los mundos, posibles porque cumple con esta condición: es el mundo que reúne en sí mismo la mayor cantidad de bien junto a la menor cantidad de mal[126].

Según Rescher este tipo de mundo es el que tenemos ahora, llevándolo a la superposición de vectores, en la teoría cuántica.

Es el universo de Borges aquel que contiene una muchedumbre de universos, todos posibles; «un tiempo desplegado en infinidad de tiempos», como dice Nuño. La idea que anima a «El jardín de los senderos que se bifurcan» es como la propone Nuño: «el tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros».

La posibilidad de mundos simultáneos se encuentra ya en Cicerón, en *La naturaleza de los dioses,* pero no considerada como posibilidad escritural o como ficción.

Otras fuentes serían Bradley y Leibniz en su *Teodicea.* Otros autores que pudieron haber influido en Borges son Kripke y Lewis. «No importa quién lo postule: en Borges, en Ts'ui Pèn o en Kripke, el rosario de innúmeros mundos posibles arrastra idéntico problema: el de la identificación de sus individuos»[127]. Es así como se conjuntan identidad y tiempo.

Borges incluso es incisivo cuando se propone, cuánticamente lo siguiente: En fórmula resumidora: el individuo

[126] *idem*, p. 81
[127] *idem*, p. 68

A que atraviesa los mundos M1, M2, M3... ¿Sigue siendo en todos y en cada uno de ellos el individuo A?

En este caso, el individuo enfrentado a una diversidad de alternativas opta simultáneamente por todas, pero en tal caso, ¿puede entonces seguir hallándose de su condición de individuo?

La teoría de los indiscernibles pretende dotar de identidad a dos cosas que sean «iguales».

Dice Leibniz que si hubiese el forzado caso de que dos o más entidades fueran por completo similares, no se les podría distinguir, serían indiscernibles, lo cual asegura la especificidad de cada entidad individual.

Ese planteamiento está en «El jardín de los senderos que se bifurcan», cuando Borges propone a varios individuos ramificados en el tiempo pero que son el mismo.

Pero no sólo Borges dialoga con Leibniz y Platón, sino con Schopenhauer, quien señala que el espacio y el tiempo son categorías determinantes de lo individual (*principium individuationis*); ante lo cual Borges plantea el respectivo cuestionamiento al crear un mundo que es una red de mundos posibles, modificando tales categorías y manteniendo, sin embargo, la identidad de su individuo.

> Estaría, con ello, proponiendo un nuevo *principium* para distinguir a los individuos: en contra del paso del tiempo (variación total), los individuos se conservan en tanto tales, saltando de mundo en mundo, de situación en situación[128]. (Siendo los mismos siempre)

[128] *idem*., p. 75

Este es el tema de «El inmortal»:

> un cuento que presenta el terror del hombre a la inmortalidad, como el más inhumano de los dones. Los hombres inmortales se convierten en perros sin memoria. Ya que sólo los animales son propiamente inmortales, o como señala Borges: «ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal»[129].

Otro recurso que trastoca cualquier posibilidad de fincar la verdad como una materia estable es la idea del doble.

En los cuentos «El otro» y «25 de agosto», la figura del *Doppelgänger* tiene un objetivo: destruir el concepto de identidad mediante el móvil del tiempo. Así, el tema del doble para Borges implica dos categorías metafísicas: identidad y tiempo.

Por otro lado, en estos cuentos, el tema de la identidad asume forma de pesadilla especular, repetitiva. Una forma

> en la que el yo se ve desdoblado, multiplicado, alterado, hasta el punto de interrogarse por su integridad o, cuando menos, tratar de justificar la escisión de la persona en el tiempo, cuando no en el espacio. Si abominable es toda reproducción de los demás, espeluznante ha de resultar el encuentro desdoblado de uno mismo[130].

Si observamos con claridad en estos dos relatos, a pesar del desdoblamiento en el espacio y en el tiempo, se conserva

[129] J. Nuño, *op. cit.,* p. 77
[130] *idem*, p. 88

la esencia, la idea original del propio Borges. Borges sigue siendo Borges, a pesar del tiempo.

El platonismo le permite a Borges mantener su identidad a pesar de los años y los lugares, es la idea muy platónica y muy borgiana del arquetipo y sus copias, esta vez diseminadas por el tiempo, como espejos «que multiplican a los hombres».

El problema fantástico que plantea Borges es el que permite pensar: ¿Seré yo la copia o seré el original?

La simple posibilidad destruye cualquier idea de realidad, pero sobre todo confirma la pregunta borgiana: ¿es ésta una realidad o simplemente un simulacro?

En su ensayo *And yet, and yet,* Borges proporciona la clave de «El otro» y «25 de agosto»:

> He sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió [se refiere al libro de *Fervor de Buenos Aires*] ya era esencialmente [...] el señor que ahora [*Prólogo* a la edición de 1969 de la misma obra] se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito de las escuelas literarias y de sus dogmas [...] la misma persona puede sentirse otra, distinta, extraña, y seguir siendo ella misma[131].

Y si Borges se permite estas reflexiones de sí mismo, ¿por qué no extender la fantasía a todos los seres que habitan este planeta? Y comunicarles de una buena vez que tal vez sean sólo parte de un sueño o un simulacro.

Así, Borges puede explorar en un solo cuento, identidad, tiempo y espacio, y al relativizarlos, destruye, tacha o

[131] *apud* J. Nuño, *op. cit.,* p. 93

niega el estado familiar que ha desplegado al principio de la narración, para así cumplir con la premisa que define nuestro sistema.

Y lo dice él mismo: «Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos»[132].

Para Borges el tiempo es el problema «más vital de la metafísica»[133]. De esa afirmación, Borges también hace surgir su teoría de la eternidad. En ella, la captación de la eternidad proviene de que es lo mismo ahora que hace cien años.

Su procedimiento es más o menos simple: reduce a «impresiones» (percepciones inmediatas) y a «ideas» (representaciones mediatas, inferidas de aquellas percepciones) toda forma de conocimiento, como lo harían los impresionistas en la pintura o como lo haría Proust en *En busca del tiempo perdido*.

La idea es conseguir «instantáneos registros, absolutamente desconectados, lo que significaría propiamente una refutación de la memoria, o conservación de ésta. Así, el tiempo sería expulsado de la conciencia y se alcanzaría la eternidad, o mejor aún: la inmortalidad»[134].

[132] J.L. Borges, «Nueva refutación del tiempo», en *Otras inquisiciones, Obras completas II*, p. 149

[133] J.L. Borges, *Historia de la eternidad, apud* J. Serna Arango, *op. cit.*, p. 75

[134] Serna Arango lo resume también: El precepto central de Borges sobre la eternidad radica en que, «antes de prolongar la vida, es necesario inmortalizar el instante. De allí surge la idea de la eternidad, en donde todo ocurre de una vez para siempre», *ibid.*, p. 87

Fantástico posmoderno: metafantástico

La máxima expresión de la hiperconciencia del lenguaje no sólo es la creación de lo fantástico en sí, sino una expresión que lleva hasta el último grado el juego del lenguaje: la construcción de un relato fantástico cuyo tema sea la creación justamente de lo fantástico.

En los relatos fantásticos posmodernos, la ficcionalidad se convierte en el significado dominante del texto. Constituyen en sí mismos una teoría de la ficción, pero sobre todo una teoría de lo fantástico.

La metalepsis pone en evidencia no sólo el carácter ficcional del texto y una reflexión casi filosófica de las teorías sobre la lingüística, sino «pone de relieve la capacidad que posee este tipo de ficción de imponer la realidad lingüística», como lo propone Borges.

Un relato como «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar, donde priva la metalepsis, pone en escena una idea: la relativa capacidad representacional —mimética— del lenguaje.

Los relatos que pertenecen al paradigma posmoderno de lo fantástico conciben lo fantástico como un producto lingüístico y como una representación de un estado epistemológico del lenguaje.

«Así, estos textos se revelan como «hiperconscientes» respecto de su capacidad de configurar una realidad independiente de todo referente», nos recuerda Mery Erdal Jordan[135].

Una de las estrategias para construir lo metafantástico es el concepto del sueño, aunque no en el sentido clásico ni

[135] M. Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 127

moderno del término, sino posmoderno, o es que ¿acaso con la llegada del paradigma posmoderno desaparece el sueño como tema de la narrativa fantástica?

La respuesta es negativa. Lo que cambia es el tratamiento de ese mismo tema. El sueño en la fantástica posmoderna se entiende como una metáfora epistemológica-filosófica y como un juego del lenguaje que permite borrar los límites entre la realidad y la fantasía, creando un simulacro.

El caso del cuento borgiano «Las ruinas circulares» ejemplifica lo anterior. El tema del sueño también está presente, pero a diferencia de Nodier u otros escritores del Romanticismo, aquí el tratamiento es de índole filosófica: es la puesta en escena de una «hipótesis metafísica disfrazada».

Además, la reflexión filosófica que permite se convierte en una ontología. El tema del hombre soñado por otro está prefigurado, según Caillois, en Tulsidas y en Papini, en este último está desarrollado en su relato «La última visita del gentilhombre enfermo». El relato de la mariposa de Chuang-tsé también contiene este tema. Todos ellos eran frecuentados por Borges.

La idea de «Las ruinas circulares» como una fantasía metafísica la prefigura el propio autor, quien afirma: «somos letras, también nosotros somos símbolos: un texto divino en el cual nos escriben»[136]. Y como lo menciona Zulma Mateos: «El universo es uno de los dos libros que escribe Dios»[137].

La estrategia textual del sueño fantástico posmoderno es salir y entrar de esta realidad simulada (entra en su simulacro

[136] J.L. Borges, *Borges oral,* p. 50
[137] Z. Mateos, *op. cit.*, p. 96

y sale en la realidad representacional), cuantas veces sea necesario, hasta borrar cualquier seguridad sobre el mundo. Borges lo señala cuando dice: «Al principio los sueños eran caóticos, poco después fueron de naturaleza dialéctica»[138].

Borges pone muy clara su intención al respecto: «Es simplemente la vieja hipótesis idealista de que la realidad es un sueño, de que alguien nos sueña [...] este cuento no hubiera sorprendido a Berkeley ni a los filósofos de la India»[139].

Nuño agrega «No sólo de la India: "Ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño"», tomando las palabras de Borges en *La otra muerte*.

Es justo el hombre que sueña a otro, la pesadilla metafísica que recrea Borges.

Repetimos: para Borges, plasmar en un cuento a los hombres como sombras, como meros sueños, como «fugaz y parpadeante existencia» —como dice Nuño— no es otra cosa que poner en marcha una metáfora literaria en la cual los hombres pasan a ser copias imperfectas de una idea sobrehumana, de la idea del universo de Dios: «un conjunto de meras copias del arquetipo»[140].

[138] J.L. Borges en entrevista con A. Carrizo, *Borges el memorioso*, p. 223

[139] *idem*

[140] Ése es otro problema metafísico que aborda Borges: el espejo. Para Borges este artefacto representa el horror que significa dar origen «a las copias incontenibles que alejan y degradan el arquetipo». Zulma Mateos encuentra una explicación de más carácter biográfico, donde el propio Borges cuenta: «Los espejos corresponden al hecho de que en casa teníamos un gran ropero de tres cuerpos estilo hamburgués [...] Yo me acostaba y me veía triplicado en ese espejo y sentía temor de que esas imágenes no correspondían exactamente a mí y de lo terrible que sería verme distinto en algunas ellas [...]» Nuño opina que a Borges le obsesionan los espejos porque le evocan multitudes. Otros

La metafantástica llega cuando, imbuidos en esta circularidad, «la ficción radical permite borrar un límite hasta incluirnos a nosotros, los lectores [...]», es decir un «espeluznante» *progressus in infinitum*.

Esta *metafantástica* «nos revela que esta vez el juego fantástico tiene por misión principal la de denunciar justamente la idea misma de lo fantástico»[141].

La idea de «fantasía como fabulación» de Rosemary Jackson comprende esta posibilidad:

> Novels by Barthelme, Coover, Hawkes, Malamud, Vonnegut, [y obviamente los relatos de Jorge Luis Borges, a los que ha estado haciendo referencia] have related to this tradition of fantasy as fabulation, as metafiction [...] Robert Scholes discusses all these works as self-reflexive, playing upon own fictionality[142].

En la fantástica posmoderna, el personaje también se sabe un simulacro, sabe (o tal vez sólo simula ignorar) que no es más que un agente de la idea del autor, pero curiosamente al final, y a manera de epifanía, el personaje sabe que es una obra de ficción, la imaginación de otro ser, que opera circularmente.

autores consideran que se trata de una fobia a la paternidad, ya que ésta, como el mismo Borges dijo, resulta aberrante, pues reproduce, como la copia al arquetipo, el número de hombres sobre la Tierra.

141 A. Risco, «En las ruinas circulares», en *El relato fantástico, historia y sistema*, p. 133

142 R. Jackson, *op. cit.,* p. 164. «Las novelas de Barthelme, Coover, Hawkes, Malamud, Vonnegut, se relacionan con esta tradición de fantasía como fabulación, como metaficción [...] Robert Scholes considera todos esos trabajos como autorreflexivos, que juegan con nuestra propia ficcionalidad».

En «Las ruinas circulares», el protagonista descubre su condición: «Teme el mago que ese hombre, que no es otro que su hijo, descubra, a causa de ese fenómeno anormal, que él no es más que un simulacro», como se lee en las líneas del propio relato.

Más profundo aún, Risco propone que el relato borgiano posee unidades semánticas aparentes, esto es, en calidad de simulacro, «de ahí que nuestro pensamiento posmoderno —del que muchos hacen responsable a Borges precisamente— aparezca tan contagiado de los suspensos, silencios e incertidumbres de lo fantástico»[143].

Esta idea, la de simulacro, ha permeado gran parte del arte del siglo XX, además de las obras de Baudrillard, las de «filósofos como Foucault o Deleuze, críticos como Ricardou o Genette, ensayistas como Blanchot, narradores como Robbe-Grillet o cineastas como Godard son algunos de los intelectuales franceses que sintonizaron con nuestro autor [Borges]»[144].

Esta posibilidad no hubiera sido posible sin que los códigos de lectura hubiesen cambiado (de la modernidad a la posmodernidad), es decir «hasta que los códigos de lectura hubieran entrado en un re-pensar sin precedentes y hasta que el *logos* de occidente fuera confrontado»[145].

Y Borges ayudó a imaginar tales posibilidades:

[143] *ibid.*, p. 141-142

[144] Claudio Rodríguez Fer, «Borges y escepticismo», *op. cit.*, p. 149; nota al pie de página

[145] F. de Toro, «Borges/Derrida y la escritura», en *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, p. 125

> Fokkema ajoutais que l'écrivain qui a plus qu'aucun aidé à l'élaboration de ce nouveau code est Jorge Luis Borges. John Barth appuyé par Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Charles Russel, Gerard Graff et d'autres, radicalise cette afirmation en faisant de Borges le fondateur de la littérature postmoderne[146].

Bioy, en la *Antología de la literatura fantástica*, lo sabía también: estaba consciente de que estaba antologando, con la complicidad de Silvina Ocampo, el réquiem de la literatura fantástica que les antecedía.

El hipercódigo del nuevo paradigma serían las fantasías metafísicas, donde lo fantástico estaría más que en los hechos (paradigma clásico y moderno), en el razonamiento (paradigma posmoderno).

Jaime Alazraki, quien aporta la idea de metáforas epistemológicas, asienta: «Una relectura de Borges desde una perspectiva epistemológica revela que sus "sofismas" no son menos falaces que las "verdades" de la filosofía o la ciencia...»[147].

Alberto Julián Pérez llama a esta estrategia *la representación de la idea,* y Pablo Brescia prefiere definirlo más estructuralmente: «[se trata de] "operaciones" literarias como la incorporación de inquisiciones filosóficas en el armado de la ficción»[148].

[146] *idem*. Nota al pie. «Fokkema agregó que el escritor que más que ninguno había ayudado a elaborar este nuevo código era Jorge Luis Borges. John Barth, secundado por Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Charles Russel, Gerard Graff y otros, radicalizaron esta afirmación haciendo de Borges el fundador de la literatura posmoderna».

[147] *ibid*., p. 189

[148] Pablo Brescia, «Borges contrabandista: fantástico, policial y operaciones de lectura», en *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 235

Joseph Tyler, de la State University of West Georgia, opta por llamarlo simplemente «cuento fantástico-filosófico»[149].

Caillois las considera «hipótesis metafísicas disfrazadas» y Serna Arango, igualmente, «hipótesis metafísicas».

Serna asegura que dichas hipótesis borgianas son «todavía más revolucionarias» que las de los filósofos profesionales, porque subvierten de raíz las expectativas propias de la vida cotidiana, al simular una realidad manipulando los materiales con los que construimos lo que creemos.

Si a esto sumamos lo que se ha dicho a lo largo de este trabajo sobre la capacidad de creación del lenguaje, entenderemos que en lo fantástico posmoderno podemos crear «tantas ontologías como lenguajes seamos capaces de concebir».

Y no hay mejor manera de resumir este paradigma y con ello una culminación (nunca definitiva) del sistema de lo fantástico, que observar que en lo fantástico posmoderno los polos no sólo se invierten sino se relativizan: la realidad puede ser irrealidad, la irrealidad real, y también irreal, y el extremo: el simulacro de estas tres isotopías. Todo lo permite la posmodernidad.

[149] Joseph Tyler, «Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar», en *Lo fantástico y sus fronteras*, p. 261

Conclusiones generales: lo fantástico, la quintaesencia de la literatura

Este libro nació de la necesidad de ordenar y revisar la gama de estudios acerca de la naturaleza fantástica que parecían inconexos entre sí, y dejar de lado una serie de teorizaciones que ya no resultaban pertinentes para explicar los diferentes registros de lo fantástico.

Como hemos explicado al comienzo de esta obra, la necesidad de una reteorización o de una teoría unificada de lo fantástico era imperiosa. No se pueden explicar los fenómenos cuando no hay un consenso en cuanto a las teorías y herramientas metodológicas para abordarlos. Ésa fue justamente la intención primordial: aportar una teoría general que explicara las manifestaciones de lo fantástico.

Desde luego algunas preguntas quedan en el tintero, como cuál es la frontera entre la ficción y lo que llamamos fantástico, y qué habrá más allá del modelo que nosotros llamamos «fantástico posmoderno».

Sin embargo, son estas interrogantes las que pueden invitar a crear más líneas de investigación. Una de ellas será

sin duda aplicar el presente modelo a la totalidad del *corpus* fantástico. Es decir, debe aplicarse cada paradigma a su *corpus* correspondiente.

Sin embargo, este trabajo, a todas luces inicial, dado lo complejo y lo inexplorado del tema, ha arrojado algunos resultados.

A lo largo de los años, varios teóricos buscaron abordar los mecanismos que ponían en marcha lo fantástico para construir su estética y no sólo remitirse a la sintomática del fenómeno, esto es, a la multiplicidad de relatos compilados en antologías. Sin embargo, fueron pocos quienes se dedicaron a ello con rigor y constancia. No fue sino hasta los estudios canónicos de Vax, Todorov, Castex y Caillois que se formalizaron las aproximaciones.

Una vez iniciado el estudio del fenómeno, el mismo Tzvetan Todorov, el más importante de estos teóricos canónicos, se adelantó a asegurar que la literatura fantástica podría entenderse como «la quintaesencia de la literatura».

Como hemos argumentado, dicha aseveración coloca a lo fantástico por encima de cualquier subvaloración, pues tal vez en la esencia de la construcción de lo fantástico se encuentra el germen de lo que llamamos nuestra realidad.

Es en el seno de lo fantástico, como ya hemos documentado, donde se dramatizan las condiciones epistemológicas del lenguaje y se ensanchan los límites de lo cotidiano y lo familiar.

Recordemos la aseveración de Mario Vargas Llosa, quien sostiene que la literatura fantástica produce una «tercera realidad», que no es ni la realidad mimética (que intenta imitar la realidad cotidiana) ni la realidad maravillosa, sino una realidad posible.

Recordemos: para lo fantástico clásico, los registros no se restringen sólo a los correspondientes relatos y narraciones del siglo XIX, sino a todos aquellos que usan e integran el paradigma, como se sugiere con el análisis de la obra del mexicano Ricardo Garibay, quien históricamente pertenecería a la modernidad literaria y cronológicamente a la posmodernidad latinoamericana, pero cuya literatura poco tiene que ver al menos con este último presupuesto.

Otras preguntas quedan en el aire. En el caso del paradigma de lo fantástico moderno, se puede identificar su configuración con *La metamorfosis* de Franz Kafka y sus antecedentes en algunos cuentos de Guy de Maupassant, como «El horla», pero, ¿qué pasa con la narrativa de suspenso y terror de Edgar Allan Poe? ¿A qué paradigma pertenece? Y más aún: ¿la cuentística de Hoffmann pertenece sólo al paradigma clásico, o tiene características de lo que llamamos fantástico moderno?

El paradigma fantástico posmoderno puede hacer surgir aún más preguntas. No sólo debe remitirse a una teoría, sino comprobarse plenamente en las obras de los últimos decenios, tomando en cuenta que vivimos inmersos en la epistemología de lo que llamamos posmodernidad, condición que algunos críticos rechazan, argumentando que aún no estamos lo bastante lejos del fenómeno para evaluarlo con objetividad.

De lo fantástico posmoderno surgirían grandes interrogantes, por ejemplo: ¿la narrativa fantástica de Gabriel García Márquez, de acuerdo con lo que hemos planteado aquí, podría ser considerada moderna o posmoderna?

La respuesta no es sencilla tomando en cuenta que, como lo hemos argumentado, autores como Julio Cortázar,

por citar sólo un ejemplo, abordan ambos registros en sus propuestas.

Sin embargo, aunque quedan varias preguntas pendientes en este trabajo, se pueden enumerar algunos postulados.

El primero de ellos es la idea de un «sistema de lo fantástico», lo cual le confiere rango ontológico a este fenómeno, ya que hasta el momento pocos trabajos, con excepción del de Harry Belevan, habían intentado esbozarlo.

El segundo postulado es que lo fantástico aparece como eminentemente reflexivo desde su fundación con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, en el que se habla con claridad de unir dos tipos de «novelas»: la del romance medieval y la puramente racionalista, para construir lo fantástico.

Este nivel de conciencia nos permite mirar lo fantástico como «sistema» y su configuración inicial-inaugural como paradigma de lo fantástico clásico.

El yerro, que creemos se cometió con respecto a lo fantástico con la teorización de Tzvetan Todorov, fue considerar todas sus manifestaciones, las inaugurales y las por venir, dentro de un mismo esquema, cuando éste sólo se refiere a las obras del paradigma fantástico clásico.

Hay que remarcarlo: el modelo teórico que propone Todorov, y que ha sido usado por casi todas las academias del mundo, sólo opera para el modelo fundacional de lo fantástico.

Cabe destacar que Todorov fue prudente al postular su esquema, pero han sido los usuarios quienes han hecho expansiva su propuesta. El teórico mismo advirtió que su modelo sólo operaba para el *corpus* de lo fantástico «tradicional» —como él le llamó—, y lo declaraba inoperante para explicar un caso fuera de este rango, es decir, para relatos como *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Y en efecto, la ruptura del modelo clásico deviene con Kafka y con algunos relatos de Maupassant. Tal ruptura se permite ser a partir de la conciencia explícita de sus autores quienes incluso teorizan sobre los elementos que conforman el sistema fantástico a partir de su fórmula inicial.

Las ideas de conciencia y de sistema le otorgan a lo fantástico nivel ontológico, lo cual permite deslindarlo de cualquier otra manifestación literaria.

Así, lo fantástico se explica por sí mismo, como lo ha sugerido con claridad Irène Bessière cuando asegura que el relato fantástico constituye su propio móvil, es decir, lo fantástico no intenta imitar a otros sistemas literarios o estéticos, su objetivo es construir su fantacidad con sus propias reglas. Su objetivo final es *ser*.

Lo anterior confiere a lo fantástico una identidad, como la tendría cualquier otra manifestación estética: lo grotesco, lo carnavalesco, lo bello, lo feo, lo monstruoso, etcétera, cuyos límites están muy bien delimitados.

Como escribimos en el capítulo correspondiente, lo fantástico no sólo representa un sistema, sino que posee una estrategia, ya que reducir su existencia a la identificación de «síntomas y señales», como se proponía en antaño, era poco menos que centrar su ontología en una tematología, es decir, caer en lo limitado de los listados temáticos, los cuales, como hemos referido, intentaban definir que un texto era fantástico justamente por el uso o inclusión de ciertos temas considerados *a priori* como fantásticos.

Dichos listados temáticos realizados por escritores, críticos y hasta teóricos, redujeron el estudio de lo fantástico a una especie de arte predecible, cuando en realidad, al revisar su amplio *corpus*, se puede advertir que es incluso uno de

los sistemas más vastos y con mayores posibilidades creativas dentro de la literatura y otras artes.

Lo anterior porque lo fantástico pone justamente en juego los dos elementos más caros de la literatura: los conceptos de *realia* (realidad) e *imaginatio* (imaginación), aún más, porque lo fantástico se alimenta de los marcos epistemológicos de las sociedades, es decir, es producto y al mismo tiempo modelador de los diferentes paradigmas del conocimiento y el lenguaje en los que se ha movido desde su concepción, en tanto es un sistema que lleva al límite las posibilidades de estas categorías.

Es por ello que resultaban desconcertantes las posturas de algunos teóricos, entre ellos el propio Harry Belevan, quienes sostenían que en lo fantástico «no hay leyes específicas» (1976).

Este libro plantea lo contrario. La ley que construye lo fantástico se define de la siguiente manera: lo fantástico se registra cuando una entidad codificada como sobrenatural o irreal irrumpe en el terreno de lo que se ha codificado, por convención, como lo familiar, lo natural o cotidiano. Dicha irrupción provoca un efecto de extrañeza, de «tensión insoportable», como dirían Vax y Caillois.

Dicha fórmula puede entenderse como un sistema dinámico que evoluciona al combinar de distintas maneras sus elementos fundacionales que, como hemos señalado, estarían definidos por el establecimiento de dos órdenes —lo real y lo irreal— que excluyentes buscan transgredir su límite, registrándose cuando uno de ellos logra invadir al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.

Ahora bien, dicha estrategia de construcción funda el paradigma de lo fantástico clásico, cuya especificidad se aborda de forma amplia en este libro.

A continuación se registra un cisma cuando Franz Kafka y después el propio Julio Cortázar —conscientes de la fórmula que construye lo fantástico— rompen con ella de manera innovadora: invirtiendo los elementos que la definen.

Es así que cuando lo fantástico moderno se registra, lo sobrenatural se naturaliza, es decir lo extraño o irreal se presenta como real o natural, tal como lo haría Kafka al presentar a un hombre convertido en un insecto en *La metamorfosis* o Cortázar a un hombre vomitando conejitos sin que los personajes, e incluso el lector, se sientan agraviados por ello, justo como más de un siglo antes lo había postulado lo maravilloso literario.

Por otro lado, este libro permite llegar a terrenos poco explorados en cuanto a la posmodernidad, ya que al no haber un acuerdo general sobre este término, fue necesario plantear una descripción general de su naturaleza.

Cabe destacar que las propuestas en cuanto a lo moderno y lo posmoderno en lo fantástico no eran del todo nuevas.

El investigador Fernando de Toro, en su artículo «Borges and Rulfo: the paradigms of modernity and postmodernity», proponía ya una línea divisoria entre la fantacidad llamada moderna y la posmoderna, encarnada justamente por el autor de *Pedro Páramo* y el de *Ficciones*, respectivamente. A la lista, De Toro suma a algunos escritores como Carlos Fuentes para lo moderno (recuérdese su *nouvelle, Aura*) y Salvador Elizondo para lo posmoderno, entre otros.

Al respecto, como dice De Toro en su artículo «Borges and Rulfo: the paradigms of modernity and post-modernity» incluido en *El siglo de Borges*, de nueva cuenta encontramos la misma polarización dentro de la nueva novela, «entre los que todavía (como Fuentes y Cortázar) tienen

fe en la posibilidad de "aprender la realidad" mediante la palabra y los que (como Borges, Sarduy o Elizondo dudan de tal posibilidad y sienten el imperativo "de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura"»[1].

En Elizondo es clara su tendencia posmoderna de dudar de la realidad, como lo observa el escritor Agustín Cadena, cuando señala que lo único que existe en la narrativa de Salvador Elizondo es el lenguaje.

Tanto Borges como Elizondo conciben la literatura como un simulacro, produciendo así un nuevo tipo de fantástico: el fantástico posmoderno. Este paradigma no sólo tiene como principal característica la propia idea de simulacro, sino también al humor en tanto relativizador de la verdad absoluta, entre otros importantes aspectos, los cuales simbolizan la noción de que ya no hay verdades seguras ni normas eternas, sino sólo construcciones mentales, como lo ha mencionado Donald L. Shaw.

Es así que entre las cuatro principales características de lo fantástico posmoderno podrían citarse el uso del juego, la hibridación, el simulacro y el homenaje.

Lo fantástico posmoderno en lo general posee una clara intención de vencer la incapacidad del lenguaje de representar al mundo; es más, aborta esa idea para arropar una más compleja: el lenguaje puede crear mundos posibles o imposibles hasta llegar a «la comprensión de que no somos más que imágenes en un espejo», como diría el propio Borges.

En Borges, dos isotopías contradictorias se ponen en marcha al mismo tiempo. Lo natural y lo extranatural. En Borges estos polos son itinerantes. Nótese que en esta es-

[1] Madrid, Vervuert Iberoamericana, 1999, p. 263

tructura posmoderna conviven las estructuras del fantástico clásico y el fantástico moderno. Muchas veces simuladas en su totalidad o de manera parcial.

Sólo cabe agregar que el tema de lo fantástico no se agota en este libro, sino que, en todo caso, incita a un estudio mucho más amplio y detallado para esclarecer su aplicación, sobre todo en cuanto a lo que hemos venido diciendo con referencia a que el sistema de lo fantástico es el centro mismo de toda la literatura, en tanto que encarna la dialéctica realidad/irrealidad que es el punto nodal en el que descansa nuestra aprehensión del mundo.

En ese sentido, es cierto lo que menciona Tzvetan Todorov: la literatura fantástica encarna la *quintaesencia* del lenguaje. Pero es aún más: se trata de un sistema que ha permeado la literatura de los últimos siglos alcanzando con sus experimentaciones algunos de los momentos más altos del ejercicio literario en general. Se trata de un sistema que renueva el lenguaje y los estatutos de verdad.

Se trata, en suma, de un sistema aún no valorado en su sentido epistemológico, pero que siempre está ahí, distribuyendo de manera incesante sus obras maestras, renovando el concepto de «realidad», viajando en el tiempo como un pasajero clandestino de la literatura.

Bibliografía

AIZENBERG, Edna, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1997

ALAZRAKI, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001

___, *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976

___, *En busca del unicornio, los cuentos de Julio Cortázar,* Gredos, Madrid, 1971

___, *Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983

ALTAMIRANDA, Daniel, «Campo designativo de la expresión "literatura fantástica"», en *Escritos*, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 21, Puebla, México, 2000

ANDERSON IMBERT, Enrique, «Cuentos realistas y no realistas», en *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, Buenos Aires, 1979

AVELLANEDA, Andrei, *El habla de la ideología*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1983

BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», en *Textos hispanoamericanos, de Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978

___, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957

___, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957

Barthes, Roland, «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura,* Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2009

___, Tzvetan Todorov, A. J. Greimas *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1996

Baudrillard, Jean, Jürgen Habermas, Fredric Jameson *et al.*, *La posmodernidad,* Kairós/Colofón, México, 1988

___, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2005

Béguin, Albert, *Creación y destino*, FCE, México, 1997

___, *El alma romántica y el sueño,* FCE, Bogotá, 1994

Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico, apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Anagrama, Barcelona, 1976

Bellemin-Noël, Jean, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», en *Littérature*, 2, París, mayo, 1971

___, «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico,* Arco/Libros, 2001

Berkeley, George, *Principios del conocimiento humano*, RBA, Madrid, 1985

Besiére, Irène, *Le récit fantastique*, Larousse, París, 1974

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel* y *El gran serafín*, Cátedra, Madrid, 2001

___, «La invención y la trama», en *Obras escogidas,* Tusquets, Buenos Aires, 1991

___, *Obras completas, Cuento I y II,* Editorial Norma, Buenos Aires, 1998

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999

Borges, Jorge Luis, *Borges oral*, Emecé, Buenos Aires, 1979
___, *La cifra,* Alianza, Madrid, 1981
___, *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1995
___, *El libro de arena*, Alianza, Madrid, 1995
___, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1995
___, *Historia universal de la infamia*, Alianza, Madrid, 1995
___, *Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1995
___, *Siete ensayos dantescos*, FCE, México, 1995
___, «El informe de Brodie», *Obras completas II*, Emecé Editores, Barcelona, 1996
___, «Otras inquisiciones», *Obras completas II*, Emecé Editores, Barcelona, 1996
___, *Nueve ensayos dantescos*, Espasa Calpe, Madrid, 1999
___, *Discusión*, Alianza, Madrid, 2003
Botton, Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003
Bravo, Víctor, *Los poderes de la ficción, para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985
Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Labor/Punto Omega, Barcelona, 1985
Burgin, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1974
Cabanchik, Samuel, *Introducciones a la filosofía,* Gedisa/Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires/Barcelona, 2000
Caillois, Roger, *Anhtologie du fantastique*, Gallimard, París, 1966
___, *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*, Edhasa, Barcelona, 1970
Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño/El alcalde de Zalamea*, edición, introducción y notas de José María Valverde y Domingo Ynduráin, RBA, Barcelona, 1994

Calinescu, Mater, *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1991

Calvino, Italo, «La literatura fantástica y las letras italianas», en *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985

Campos, Haroldo de, «Poesía y modernidad, de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico», en *De la razón antropofágica y otros ensayos,* Siglo xxi Editores, México 2000

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo xx,* unam, Coordinación de Difusión Cultural, México, 1986

Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Seix Barral, Barcelona, 1983

___, *De lo real maravilloso americano*, unam, Coordinación de Difusión Cultural, México, 2003

Carrilla, Emilio, *El cuento fantástico,* Editorial Nova, Buenos Aires, 1968

Carrizo, Antonio*, Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, fce, México, 1986

Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas/Alicia a través del espejo*, Editorial Tomo, México, 2003

Castex, Pierre, *Antología del cuento fantástico francés*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999

Castro-Klaren, Sara, *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, Editorial Premia, México,1989

Celis, Roger E., *Sueño y escritura en la obra de Julio Cortázar*, tesis, University of Washington, Wáshigton dc, 1997

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999

Chiampi, Irlemar, *El realismo maravilloso, forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983

Clery, E. J. «The genesis of the "Gothic" fiction», en Jerrold E. Hogle, (ed.), *Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Londres, 2002

Córdova, Marycela, «Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual», en Zidane Zeraoui, (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Noriega Editores, México, 2000

Cortázar, Julio, *Obra crítica I*, ed. de Saúl Yurkievich, Alfaguara, Madrid, 1994

___, *Obra crítica II*, ed. de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994

___, *Cuentos completos I, (1945-1966),* Alfaguara, Madrid, 2000

___, *Cuentos completos II,* (1969-1982), Alfaguara, Madrid, 2000

___, *Las armas secretas y otros relatos*, *antología definitiva*, Seix Barral, Buenos Aires, 1995

___, *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 2000

___, *Último round*, Siglo XXI Editores, México, 1969

___ y Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras* (entrevistas), Alfaguara, Buenos Aires, 1996

Cruz, Ana Julia, «Locura y muerte en Asfódelos», en Bernardo Couto, *Lo fantástico y sus fronteras*, II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Puebla, México, 2003

Dabove, Santiago, *La muerte y su traje*, prólogo de Jorge Luis Borges, Ediciones Castillo, Buenos Aires, 1961

Desmeules, Georges, «Literatura fantástica y espectro del humor», en Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova, *El relato fantástico, historia y sistema,* Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1998

Eco, Umberto, «Innovación y repetición, entre la estética moderna y posmoderna», en *Daedalus*, informe bibliográfico, 1985

___, *Lector in fabula,* Lumen, Madrid, 1979

Elizondo, Salvador, *El hipogeo secreto*, FCE, México, 2001

___, *Farabeuf*, FCE, México, 2001

Flores, Ángel, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Editorial Premiá, México, 1990

Freud, Sigmund, *Lo siniestro y el hombre de arena*, Editorial Homo Sapiens, Buenos Aires, 1973

___, *Obras completas*, Hogarth Press, Londres, 1962

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo/CNCA, México, 1990

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2001

García Sánchez, Franklin, «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», en *El relato fantástico, Historia y sistema*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998

Garibay, Ricardo, *Beber un cáliz*, Joaquín Mortiz, México, 1965

___, *Breve antología*, Asociación Nacional del Libro, México, 1999

___, «El pegaso», *El Universal*, México, 4 de mayo de 2000

___, *Paraderos literarios*, Joaquín Mortiz, México, 1995

___, *Obra reunida I, Cuento,* Océano/Conaculta, México, 2002

Genette, Gerard, *Palimpsestos,* Taurus, Madrid, 1989

Giménez Saurina, Manuel, *et al.*, *Kafka,* Edimat, Madrid, 2002 (Grandes biografías)

Giddens, Anthony, Jürgen Habermas *et al.*, *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 2001

Goloboff, Mario, *Leer a Borges*, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1978

___, *Escritores argentinos del siglo XX*, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2001

___, *Julio Cortázar, la biografía*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998

Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España, consolidación y desarrollo del género*, Cátedra, Madrid, 1999

González Salvador, Ana, *Continuidad de lo fantástico, por una teoría de la literatura insólita*, Editorial El punto de Vista, Barcelona, 1980

HARSS, Luis, «Jorge Luis Borges o la consolación por la filosofía», en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973

HÖFNER, Eckhard, «Unos aspectos del problema del tiempo en la obra de Jorge Luis Borges: un ecléctico entre Platón y la teoría de la relatividad», en Alfonso de Toro, Fernando de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX,* Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1999

HOGLE, Jerrold E., (ed.), *Gothic fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002

INNERARITY, Daniel, *Dialéctica de la modernidad*, Ediciones Rialp, Madrid, 1990

JACKSON, Rosemary, *Fantasy, the Literature of Subversion*, Methuen, Nueva York, 1981

JITRIK, Noé, *El fuego de la especie*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1971

JORDAN, Mery Erdal, *La narrativa fantástica, evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje,* Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1998

JUNG, Carl Gustav, *The Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1966

KAFKA, Franz, *La metamorfosis y otros relatos*, RBA, Barcelona, 1995

KASON, Nancy M., *Borges y la posmodernidad*, UNAM, México, 1994 (Ensayo Iberoamericano)

KELLNER, Douglas (ed.), *Postmodernism/Jameson/ Critique*, Maisonneuve Press, Washington D.C., 1989

KRISTEVA, Julia, «La productividad del texto», en *Revista Comunicaciones,* núm. 11, París, 1968. Disponible también en Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1989

LANGOWSKI, Gerard, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982

LIPPEN, Anneliese von der (sel.), *Cuentos fantásticos franceses*, Andrómeda, Buenos Aires, 1979

López Casanova, Arcadio, *et al., El relato fantástico: historia y sistema,* Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998

Lord, Michel, «La organización sintagmática del relato fantástico (el modelo quebequés)», en Antón Risco *et al.* (eds.), *El relato fantástico, historia y sistema*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998

Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid, 1984

Lugones, Leopoldo, *Cuentos fantásticos*, Editorial Castalia, Madrid, 1987

Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna,* Altaya, Madrid, 1999

Mariñez Navarro, Freddy, «Los paradigmas de la sociología y el problema contemporáneo», en Zidane Zeraoui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Noriega, México, 2000

Mateos, Zulma, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998

Maupassant, Guy de, *El horla y otros cuentos de angustia*, Conaculta, México, 1999

Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, FCE, México, 2003

Mignolo, Walter D., *Textos, modelos y metáforas*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, Xalapa, México, 1984

Morales, Ana María, José Miguel Sardinas y Luz Elena Zamudio, (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Puebla, México, 2003

Nandorfy, Martha J., «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas *et al.*, (comp.), *Teorías de lo fantástico,* Arco Libros, Madrid, 2001

Nodier, Charles, «De lo fantástico en literatura», ensayo preliminar a *Cuentos fantásticos franceses*, selección y prólogo de Anneliese von der Lippen, Ediciones Andrómeda, Buenos Aires, 1979

___, *Los demonios de la noche*, Editorial Abraxas, Barcelona, 2004

NOVALIS, *Himnos a la noche*, RBA, Barcelona, 1994

NUÑO, Juan, *La filosofía de Borges*, FCE, México, 1986

OLEA FRANCO, Rafael, «Borges, la incomprensión y la gloria de un poeta», en *Anuario Latinoamérica*, núm. 32, UNAM, México, 2001

PADURA FUENTES, Leonardo, *Un camino de medio siglo, Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, FCE, México, 1993

PAZ, Octavio, *El arco y la lira,* Club Internacional del Libro/Universidad de Alcalá, Madrid, 1992

___, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, México, 1989

PEICOVICH, Esteban, *Borges el palabrista*, Letra Viva, Madrid, 1980

PÉREZ, Alberto Julián, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges, hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986

PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003

PIGLIA, Ricardo, «Ideología y ficción en Borges», en Pablo Brescia y Lauro Zavala (comps.), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*, México, UNAM, 1999

POE, Edgar Allan, *Historias extraordinarias*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1999

PONIATOWSKA, Elena, «Julio Cortázar, el escritor más querido de América I, II y III», entrevista, en *La Jornada de enmedio*, México, 22, 23,24 de febrero de 2004

PRÍNCIPI, Ana Sofía, «Estrategias y maniobras de corporación de lo fantástico en dos novelas de Héctor Tizón», *Lo fantástico y sus fronteras,* II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Puebla, México, 2003

Propp, Vladimir, «Las transformaciones de los cuentos fantásticos», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo xxi Editores, México, 1970

Quiroga, Horacio, *Cuentos de amor, de locura y muerte*, Edicomunicación, Barcelona, 1994

Reis, Carlos, y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1996

Reisz, Susana, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos funcionales», en David Roas, *Teorías de lo fantástico,* Arco Libros, Madrid, 2001

Risco, Antón, *Literatura fantástica de la lengua española*, *teorías y aplicaciones,* Taurus, Madrid, 1987

___, Ignacio Soldevilla, Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico, historia y sistema*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998

Rivas, Víctor Gerardo, «El fundamento devastado, la conversión de lo metafísico en lo fantástico en un cuento de Borges», en *Lo fantástico y sus fronteras*, ii Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Puebla, México, 2003

Roas, David (comp.), *et al.*, *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001

Rodríguez Vértiz, Felipe de Jesús, «La crítica posmoderna a la religión», en Zidane Zeraoui (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Noriega Editores, México, 2000

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo/El llano en llamas*, rba, Barcelona, 1993

Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*, unam, México, 1997

Serna Arango, Julián, *Borges y la filosofía*, Editorial Gráficas Olímpica, Pereira Colombia, 1990 (Escritores de Risaralda, 4)

SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana, Boom, posboom, posmodernismo*, Cátedra, Madrid, 1999

SOLDEVILLA, Ignacio, «En busca de conceptos operatorios, la anisotopía semántica», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983

STOKER, Bram, *Drácula*, Cátedra, Madrid, 2001

SUÁREZ COALLA, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo* Bioy Casares, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 1994

SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, RBA, Barcelona, 1994

TARIO, Francisco, *Cuentos completos,* tomos I y II, Lectorum, México, 2004

TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Editores, México, 1970

___, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 2003

TORO, Alfonso de, y Fernando de Toro (eds.), *El siglo de Borges, vol, I, Homenaje a Borges en su centenario*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1999

___, *Jorge Luis Borges, Pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1999

___, y Susanna Regazzoni (eds.), *El siglo de Borges, vol, II*, *Homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 1999

___, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2002

TORO, Fernando de, «Borges and Rulfo: the Paradigms of Modernity and Postmodernity», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro, (eds.), *El siglo de Borges, vol, I, Homenaje a Borges en su centenario*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 1999

Urdanibia, Iñaki, «Lo narrativo en la posmodernidad», en Gianni Vattimo *et. al., En torno a la posmodernidad,* Anthropos, Barcelona, 2003

Vargas Llosa, Mario, *García Márquez, historia de un deicidio*, Seix Barral, Barcelona, 1971

Vattimo, Gianni, *et al*, *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2000

___, *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 2003

Vax, Louis, *La séduction de l´étrange*, Presses Universitaires de France, París, 1965

Velasco, Magali, *El cuento, la casa de lo fantástico,* Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007

Verne, Julio, *El castillo de los Cárpatos*, Conaculta, México, 1998

Walpole, Horace, *El castillo de Otranto*, Ediciones Coyoacán, México, 2001

Warren, Austin, y René Welleck, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1980

Weiss, Jason, «Entrevista con Julio Cortázar para *The Paris Review*», en *Confesiones de escritores,* prólogo de Noé Jitrik, El Ateneo, Buenos Aires, 1996

Wells, H.G., *El hombre invisible,* Pepsa Editores, México, 1975

Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas,* Altaya, Madrid, 1999

Zavala, Lauro, «El cuento clásico, moderno y posmoderno (elementos narrativos y estrategias textuales)», en *Cuento y figura*, núm. 17, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, México, 1999

___, y Pablo Brescia (comps.), *Borges múltiple, cuentos y ensayos de cuentistas,* Difusión Cultural unam, México, 1999

___, «Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento», en *Periplo, Revista Hispanoamericana de Literatura*, núm. 2, Guadalajara, México, 1997

___, *La precisión de la incertidumbre, posmodernidad, vida cotidiana y escritura,* Toluca, México, 1999

___, *Humor e ironía en el cuento mexicano actual*, Asociación de Escritores de Uruguay, Montevideo, 1992

___, *La escritura del cuento*, UNAM, Difusión Cultural, Dirección de Literatura, México, 1995

___, *Elementos para el análisis del cuento, cartografía didáctica, curso de narrativa contemporánea*, División de Posgrado UNAM, México, 2003

Zeraoui, Zidane (ed.), *Modernidad y posmodernidad: la crisis de los paradigmas y de los valores*, México, Noriega Editores, 2000

Índice

11 Presentación
13 Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico
21 Introducción

25 Lo fantástico
25 La diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso

31 El tema no define lo fantástico
31 Teóricos que usan listas de temas
41 Desgaste del modelo temático
42 El tema no define el género
49 Error sistemático: La aplicación de listados temáticos

53 El sistema de lo fantástico
59 El sistema de lo fantástico, definiciones y otredad
65 Definición del sistema de lo fantástico
75 El sistema de lo fantástico: teoría reemplazante
82 La transgresión, esencia del sistema de lo fantástico

85 Tres paradigmas de lo fantástico
90 Paradigmas de lo fantástico, consideraciones históricas
96 Génesis del sistema de lo fantástico

103 Paradigma de lo fantástico clásico
103 Cómo opera el paradigma fantástico clásico
108 Paradigma clásico: irrupción insólita
109 *El castillo de Otranto*, nacimiento de lo fantástico clásico
117 *Drácula*, irrupción insoportable en el ámbito de lo real
124 Ricardo Garibay, un ejemplo del paradigma clásico fuera de su contexto histórico

131 Paradigma de lo fantástico moderno
132 ¿En qué consiste el paradigma de lo fantástico moderno?
141 Paradigma de lo fantástico moderno, un «fantástico interior»
152 El ideal romántico, antecedente del fantástico moderno
155 El sueño: lo maravilloso y el surrealismo, materiales del fantástico moderno
158 La estética del sueño
165 Fantástico moderno y estética onírica
175 El surrealismo, consolidación del fantástico moderno
181 Instrucciones para construir lo fantástico moderno
190 Reglas generales del paradigma de lo fantástico moderno

201 Paradigma de lo fantástico posmoderno
201 Introducción a la posmodernidad
205 La condición posmoderna
223 Escepticismo, enfoque lúdico de la posmodernidad
226 Estética de la posmodernidad: realidad y fantasía
230 Fantástico posmoderno, fantástico del lenguaje

234 Fantástico posmoderno, fantástico itinerante
237 Borges y el fantástico posmoderno:
metáfora filosófica, refutación metafísica
243 Borges, metáfora del lenguaje
249 Jorge Luis Borges, negar el tiempo y el espacio
258 Borges: la imposibilidad de crear algo nuevo
272 Fantástico posmoderno: metafantástico

279 Conclusiones generales: lo fantástico,
la quintaesencia de la literatura

289 Bibliografía

Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno,
de Omar Nieto, se terminó de imprimir en el mes de enero de 2015,
en los talleres de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México,
San Lorenzo, núm. 290, col. Del Valle, del. Benito Juárez,
c.p. 03100, México, DF,
con un tiraje de 1000 ejemplares.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de María Cruz y Rebeca Lozada
Diseño y formación: Alejandra Galicia

No es frecuente encontrar estudios sobre lo fantástico escritos en México. Y, sin embargo, la literatura y el imaginario nacionales son generosos e impredecibles en su empleo de la imaginación creativa y transgresora, a la que constantemente se quiere confinar en moldes y paradigmas estrechos. En este libro, Omar Nieto muestra que la reflexión sobre lo fantástico puede ser igualmente original. Su trabajo agrega un punto de vista nuevo a la discusión de lo fantástico y se propone, además, actualizarla: ir más allá de los modelos popularizados por los grandes estudiosos del siglo XX. Sin negar a sus precursores y releyendo de modos inusuales la literatura especializada, Nieto configura una imagen de lo fantástico como algo más vasto y penetrante que un género o un conjunto de recursos formales. Lo fantástico sería «un sistema», como él mismo dice, «que renueva el lenguaje».

ALBERTO CHIMAL

El trabajo de Omar Nieto es un parteaguas, pues además de ofrecer una síntesis del estado de la discusión sobre el estudio de lo fantástico como parte de una teoría del conocimiento, presenta una propuesta teórica de carácter panorámico. La teoría literaria se ha desarrollado hasta ahora en lenguas eslavas y varias lenguas romances, especialmente en francés, inglés, alemán, ruso y checo. Pero es poco frecuente la elaboración en lengua española de modelos teóricos (o metateóricos, como es este caso). Sin embargo, la producción de un trabajo como éste no es algo gratuito, pues tan sólo en el año 2013 y la primera mitad de 2014 se publicaron en México más de 25 libros dedicados al estudio de problemas de teoría literaria, y entre éstos hay algunos que ameritan ser traducidos. Sin duda, el de Omar Nieto es uno de ellos.

LAURO ZAVALA

Al Margen

Acceso Abierto

ISBN 978-607-7798-88-0

9 786077 798880